

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

**Influencia de mitos y leyendas en la pintura europea del siglo XIX:
la belleza de lo siniestro**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

María Lorena Pérez Berges

Directora

María Esperanza Macarena Ruiz Gómez

**Madrid
Ed. electrónica 2019**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Programa de Doctorado en Bellas Artes



**Influencia de mitos y leyendas en la pintura
europea del siglo XIX.
La belleza de lo siniestro.**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

M^a Lorena Pérez Berges

Bajo la dirección de la doctora

M^a Esperanza Macarena Ruiz Gómez

Madrid, 2019



AGRADECIMIENTOS

A Macarena, la directora de este trabajo de investigación, que con su profesionalidad y cariño me ha guiado y acompañado en este largo viaje y sin la cual no me cabe duda que ni lo habría empezado ni lo habría terminado. Seguro que la he sacado de quicio mil veces porque no ha sido fácil, ni para ella ni para mí, pero gracias a su paciencia y a sus buenos consejos he aprendido muchísimo y le estaré eternamente agradecida. Aunque el agradecimiento “académico”, por así decirlo, no solamente se extiende a este trabajo de investigación, sino que se remonta mucho más atrás en el tiempo, concretamente a mi cuarto año del Grado en Bellas Artes cuando la conocí y dirigió mi Trabajo Fin de Grado. No sé que me empujó a escogerla a ella entre todos los profesores que impartían la asignatura sin conocerla de nada, pero me alegro todos los días de haberlo hecho, de hecho creo que es una de las mejores cosas que he hecho en mi vida. Ella es quien realmente me ha enseñado todo lo que sé sobre pintura, y además también me ha transmitido su devoción por la misma. Aunque lo primordial que me ha enseñado es la importancia del esfuerzo, de la dedicación y de la constancia, recuerdo que en mis momentos de estrés me decía que la vida no era una carrera de velocidad, sino una de fondo, que hay que ir despacio pero sin pausa y que los errores son valiosos pues gracias a ellos aprendemos. Pero mi agradecimiento no solamente se extiende al ámbito académico, pues para mí es una persona fundamental a nivel personal, le agradezco enormemente su amistad, su apoyo, su cariño, sus consejos y su confianza en mí. Este viaje finaliza, pero espero y deseo que no deje de acompañarme en este viaje que es la vida.

Me gustaría resaltar también la gran labor y el buen hacer de todos los empleados de la Biblioteca de la Universidad Complutense, en especial al director de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes Javier Pérez Iglesias cuya ayuda ha sido fundamental. Da gusto encontrarse con personas profesionales que aman su trabajo y que dan facilidades a los alumnos para que puedan realizar sus trabajos académicos a pesar de estar a distancia, como era mi caso. Nunca me ha puesto inconvenientes, solamente facilidades y soluciones a mis problemas y ha hecho que todo sea muchísimo más sencillo.

Mención especial merecen también los empleados de la secretaría de la Facultad de Bellas Artes, en particular Paloma Albalá Rodríguez quien nunca se ha cansado de responder todas mis dudas, a pesar de haberle repetido las mismas preguntas infinitas veces.

A mis padres, que aunque al principio no creyeron demasiado en mí, han sido un gran apoyo a lo largo de este viaje, sobre todo al final cuando las fuerzas ya me flaqueaban más de la cuenta. Con calma y entereza, cosa que no es muy común en mi familia, han aguantado mis malas caras, mis llantos y mis malos humores y no solamente estoy agradecida sino también gratamente sorprendida. Es posible que más de uno hayamos aprendido en este viaje.

Gracias también a mis antiguos jefes: Gabriel Mora, Juan Luis Saldaña y Diego Celma por aguantar mi estrés y mi mal genio, en realidad no tengo tanto pero han

sido un cumulo de circunstancias que me han hecho estar muy irascible y lo he pagado en el sitio donde más horas paso al día. También quiero darles las gracias por hacer la vista gorda cuando en muchas ocasiones he trabajado en la tesis en la oficina. Aunque también hiciera mi trabajo, pues una cosa no quita la otra, creo que ningún jefe haría eso, han sido tremendamente generosos y pacientes conmigo.

A todos mis amigos, pues con resignación y respeto han aguantado mis charlas sobre Hércules, Satán, Jesucristo, la oscuridad y lo que se terciara en cada momento dependiendo del capítulo que estuviera escribiendo. No solamente han demostrado tener una grandísima educación sino que me he sentido muy respaldada y querida por todos ellos. Nunca olvidaré las tardes de cervezas que tanto me han ayudado a última hora de la tarde en las que tenía la cabeza a punto de estallar, pues estaba saturada de nueva información. Me habéis animado, habéis creído en mí desde el principio y eso ha contribuido enormemente a que no desfalleciera. No es fácil estar animando continuamente a una persona durante tanto tiempo, pero vosotros no os habéis cansado. Jamás podré agradecerlos lo suficiente todo lo que habéis soportado y que tanto me ha servido para aclarar el caos mental que he tenido en muchas ocasiones. Con vosotros he reído y he llorado, me habéis permitido ser yo misma y no os habéis marchado de mi lado, con lo cual quiero deciros que tendréis mi cariño y mi lealtad para siempre.

Por último me gustaría señalar lo afortunada que me siento, si bien es cierto que ha habido momentos muy oscuros y difíciles durante el trayecto, me he dado cuenta de lo bien acompañada que estoy en este momento de mi vida. Las relaciones personales van cambiando y han llegado a mi vida muchas nuevas personas increíbles que quiero mantener para siempre. Del mismo modo, muchos otros se han ido y a otros les he echado yo, por qué no decirlo y es que no todos han contribuido a que yo sacara este trabajo adelante. De todos modos, quiero agradecerlos a vosotros también haber formado parte de todo esto, gracias a vosotros he visto la oscuridad, he descendido a los infiernos, me he enfrentado a mis demonios y ahora me siento como Sísifo tras aceptar su condena: invencible. Siempre me ha gustado la oscuridad, pero gracias a vosotros he aprendido que solo me gusta verla cuando es ficción. En mi vida real ya no hay sitio para la oscuridad, ahora solo quiero vivir en la luz.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
INTRODUCCIÓN	11
Motivaciones	11
Objetivos	23
1. <i>Objetivo principal</i>	23
2. <i>Objetivos específicos</i>	24
Metodología	29
CAPÍTULO I: EL MITO	35
I.1. El mito: motor de la curiosidad humana	35
I.2. El mito como origen de la filosofía. Primera manifestación del pensamiento racional	51
I.3. La huella del mito en el inconsciente personal y colectivo: los arquetipos y el eterno retorno	62
I.3.1. <i>Regeneración periódica del mundo: el diluvio purificador</i>	69
I.3.2. <i>Creación de los seres humanos y sus relaciones con las divinidades</i>	74
I.3.3. <i>La lucha del bien contra el mal</i>	75
I.3.4. <i>Las triadas</i>	77
I.3.5. <i>Luchas entre iguales</i>	78
I.4. Mitología, historia y religión	80
I.4.1. <i>La mujer, protagonista subyacente en la mitología y la religión</i>	95
I.5. El mito y su representación plástica	99
CAPÍTULO II: EL TRIUNFO DE DIONISOS	121
II.1. El paso del siglo XVIII al XIX en Europa: una nueva forma de pensar y sentir	121
II.2. El romanticismo y su filosofía	135
II.2.1. <i>El artista romántico</i>	161
II.3. El cristianismo en el siglo XIX y sus representaciones pictóricas	187
II.4. Concepción romántica del mito y su iconografía en el siglo XIX	212
CAPÍTULO III: EL OSCURO Y NOCTURNO MUNDO ROMÁNTICO	245
III.1. Lo bello, lo sublime y lo grotesco: introducción al concepto de oscuridad	245
III.1.1. <i>Lo sublime: el lado salvaje de la belleza</i>	245
III.1.2. <i>Lo grotesco</i>	260
III.2. La oscuridad romántica	272
III.3. Causas que llevan a la oscuridad	287
III.3.1. <i>Un clima desolador</i>	287
III.3.2. <i>La introspección o el descenso a los infiernos</i>	289
III.3.3. <i>Enfermedad</i>	294
III.3.4. <i>El paso del tiempo o la vejez</i>	302
III.3.5. <i>La pérdida del amor</i>	305
III.3.6. <i>Melancolía y nostalgia</i>	310
III.3.7. <i>El aislamiento y la soledad</i>	312

III.3.8. Muerte	314
III.3.9. El siniestro gusto por las causas que llevan a la oscuridad	319
III.4. Representaciones de la oscuridad en la pintura europea del siglo XIX	323
III.4.1. La noche	323
III.4.2. Satán: el príncipe de las tinieblas	330
III.4.3. La vejez y la muerte: causas y vástagos de la oscuridad	345
III.4.3.1. La vejez	345
III.4.3.2. La muerte	349
III.4.4 La mujer como símbolo y encarnación del mal	363
III.4.4.1. El origen	363
III.4.4.2. ¿Qué es la femme fatale?	371
III.4.4.3. El mito, la historia, la biblia y la femme fatale	377
III.4.4.4. Las mujeres monstruo	401
III.4.4.4.1. Medusa, la atracción decimonónica por excelencia	414
III.4.4.5. La mujer y la serpiente, una atracción erótico-cómplice	423
III.4.4.6. La mujer y el diablo: aliados inseparables	428
III.5. Las brujas	432
III.6. Vampiros	450
CAPÍTULO IV: LA NATURALEZA OSCURA Y MÍTICA	463
IV.1. El mito y el paisaje en el siglo XIX	463
IV.1.1. Criaturas mitológicas vinculadas al paisaje	484
IV.2. Las representaciones pictóricas de la oscuridad y de los mitos oscuros a través del paisaje	497
IV.2.1. La noche oscura	535
IV.3. El infierno: mito y paisaje	555
CONCLUSIONES	577
BIBLIOGRAFÍA	587
Documentos en línea	593
Páginas web consultadas	596
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	599
Introducción	599
Capítulo I	599
Capítulo II	601
Capítulo III	608
Capítulo IV	623
RESUMEN	635
ABSTRACT	647

INTRODUCCIÓN

MOTIVACIONES

Supongo que ya desde pequeña siempre había sido algo extraña y diferente, quizás porque era la única niña en una casa donde no había otros niños con quienes jugar, solo personas mayores, mis padres y mis abuelos, y aunque siempre intentaban complacerme, en la medida de sus posibilidades, supongo que para mí no era suficiente. En aquellos años siempre echaba de menos estar con gente de mi edad, curiosa ironía de la vida pues por parte de padre tengo veintiséis primos con los que podría haber jugado y haberme divertido, lástima que vivíamos a distancia, yo en Zaragoza y ellos en Madrid y Toledo.

He sido hija única, pero lo peor no es la soledad que he sentido al no tener hermanos, sino que desde que tengo uso de razón conozco la trágica historia del fallecimiento de mi hermana María, de la cual yo recibí su nombre. Curiosamente, en un libro sobre Dalí titulado *Diario de un genio* descubrí que el pintor había tenido un hermano llamado Salvador que falleció y como el pintor nació muy poco tiempo después le pusieron el mismo nombre. De alguna manera, llevar el nombre de alguien que ya no está hace que la pérdida te acompañe durante toda la vida. Es francamente duro crecer en el seno de un hogar que vivió una pérdida tan dolorosa que ha estado tan presente en mi vida que es como si yo también la hubiera vivido, a pesar de no haber nacido todavía. ¿Se puede echar de menos a alguien que no has conocido nunca? Supongo que eso es lo primero que aprendí en mi infancia, quizás no a superar, pero sí al menos a convivir con la pérdida.

Creo que vivir todas estas situaciones desde tan pequeña, de alguna manera, me hizo ser diferente. A día de hoy no estoy segura de si me hizo ser más fuerte o si me hizo huir a un mundo de fantasía para evadirme de semejantes problemas tan complejos. Muchas veces he encontrado refugio y consuelo en el humor, aunque no tengo muy claro si era algo innato en mí o que fui desarrollando poco a poco. Prueba de ello son mis dibujos de la infancia llenos de fantasmas, esqueletos, monstruos, lápidas y cadáveres a los que no les faltaba el tupé [1]. Es curioso que una niña pequeña hiciera este tipo de composiciones macabras, ni tan siquiera sabía escribir y ya estaba dibujando lápidas [2]. Supongo que si esto hubiera ocurrido hoy en día, el psicólogo de mi centro escolar no hubiera dudado en llamar a mis padres. Por suerte o por desgracia eran otros tiempos.

Aunque esta negra historia no acaba aquí, pues recuerdo como mi abuelo, siendo ya bastante mayor, cuidó de su madre, es decir, de mi bisabuela. Cuidar de una persona mayor, o de cualquier otro que lo necesita, sin duda es un acto tremendamente loable, pero para ser sinceros, en ocasiones vi cosas muy desagradables que no eran adecuadas para mi corta edad. Desde entonces tuve terror absoluto a que eso pudiera volver a ocurrir, a ver sufrir a un miembro de mi familia y, porqué no decirlo, de volver a ver ciertas cosas que no deseaba. Una vez

Martes 16-3-1999

623	762	549
$\times 4$	$\times 2$	$\times 3$
<u>2492</u>	<u>1524</u>	<u>1647</u>
208	709	436
$\times 5$	$\times 6$	$\times 7$
<u>1040</u>	<u>4254</u>	<u>3052</u>
693	402	658
$\times 8$	$\times 9$	$\times 5$
<u>5544</u>	<u>4158</u>	<u>3290</u>
203	765	362
$\times 9$	$\times 7$	$\times 6$
<u>1827</u>	<u>5355</u>	<u>2172</u>



M^a Lorenzana Pérez Ben

[1] Dibujo personal de la infancia (7 años), 1999.

más la ironía del destino hizo que más adelante, mi abuela contrajera Alzheimer, una enfermedad durísima que padeció durante muchos años en los que me vi obligada a hacerme mayor a la fuerza, pues las cosas en mi casa no estaban atravesando ni mucho menos por su mejor momento. A pesar de que por fin había

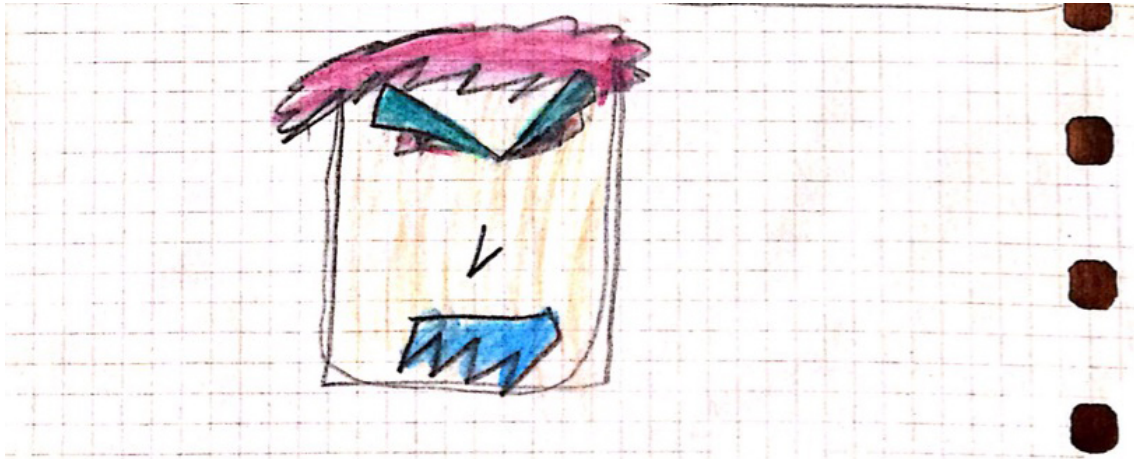
encontrado mi camino, que estaba estudiando Bellas Artes en Madrid que era lo que más me apetecía en el mundo, no era feliz del todo pues siempre había algo que enturbiaba los buenos momentos.



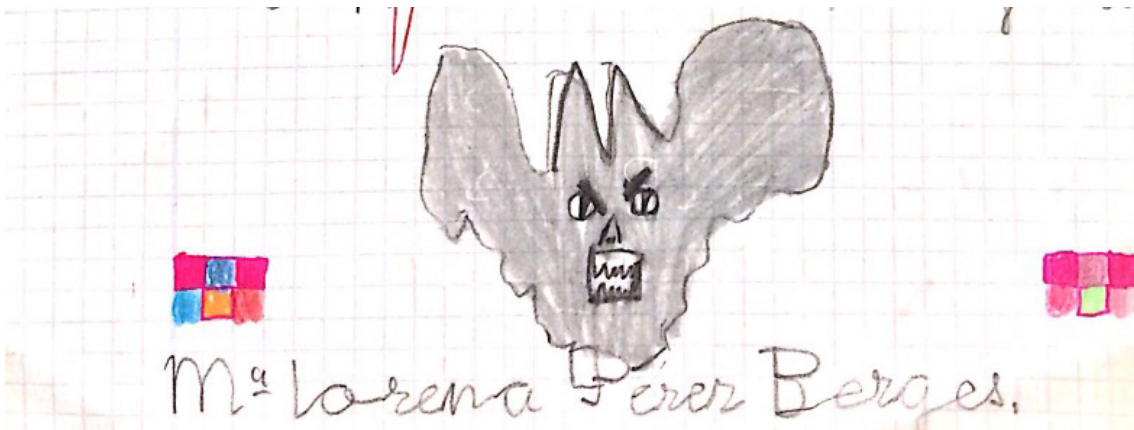
[2] Dibujo personal de la infancia (6 años), 1997.



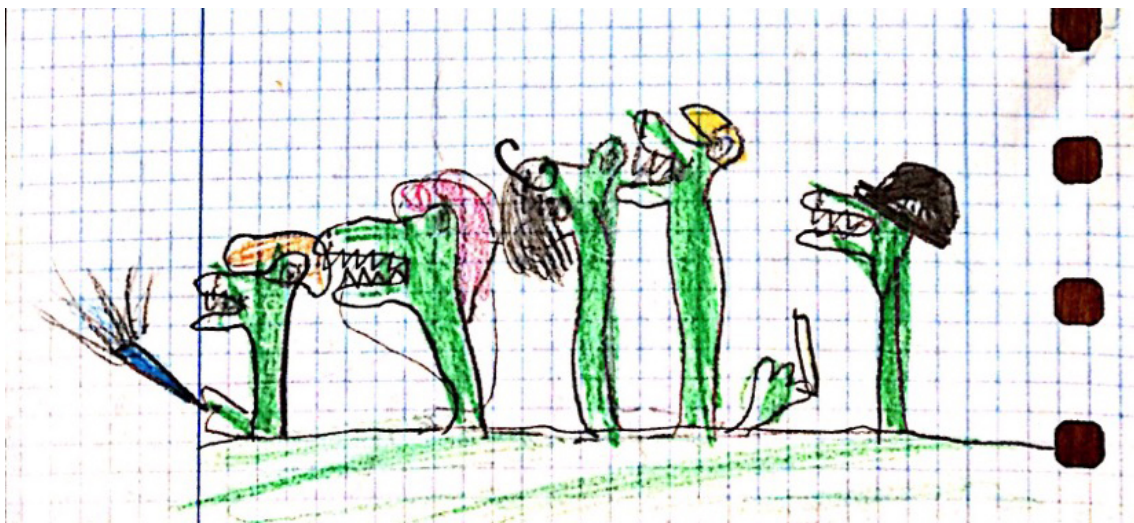
[3] Dibujo personal de la infancia (8 años), 1999.



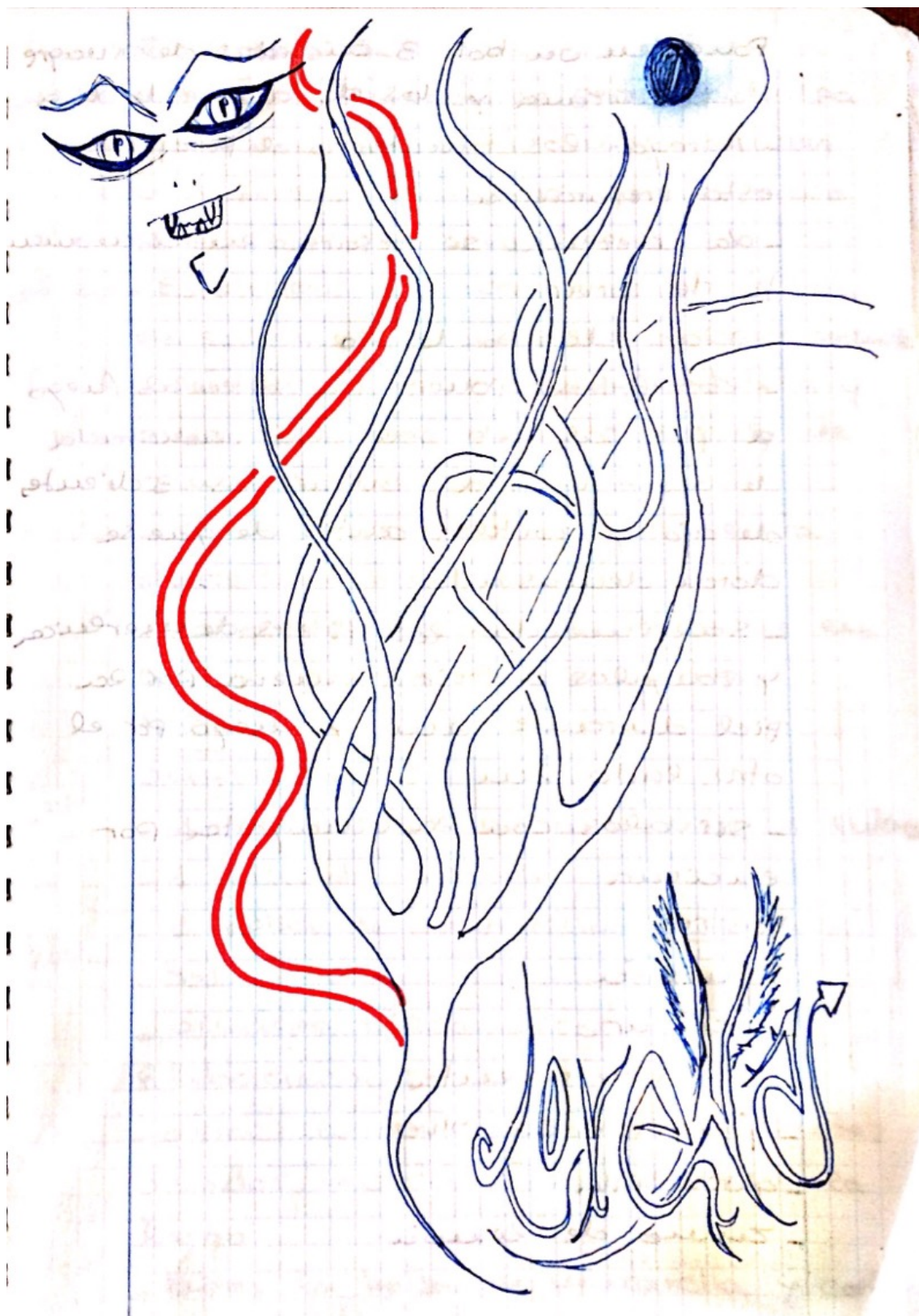
[4] Dibujo personal de la infancia (7 años), 1998.



[5] Dibujo personal de la infancia (7 años), 1998.



[6] Dibujo personal de la infancia (7 años), 1998.



[7] Dibujo rándom entre la infancia y la pubertad (12 años), 2003.

Justo antes de acabar la carrera, en uno de los momentos más oscuros de mi vida, y no precisamente por la carrera, conocí a Macarena. Ella fue la luz que me guió en la oscuridad, nunca olvidaré el día que me ofreció asistir al Curso Superior de Pintura

de Paisaje que ella organizaba en Priego de Córdoba. No me lo pensé dos veces, cogí los bártulos y aunque no conocía a nadie me planté allí. Fue entonces cuando, a pesar de haber cursado la asignatura de paisaje con otro profesor, descubrí lo que era verdaderamente pintar del natural, y me encantó. Después de aquello me convertí en una habitual de los cursos de pintura de Macarena, y considero que sin duda no solo me han hecho mejor pintora, sino una persona mucho más feliz. A pesar de que mi abuela seguía enferma, de tener que trabajar y de todas las vicisitudes de la vida, la esperanza de un nuevo verano pintando del natural rodeada de amigos era una motivación suficiente para continuar y alegrar cada día.

Una vez terminé el Grado en Bellas Artes realicé el Máster en Formación del profesorado, sentía atracción por la docencia y sabía que me gustaba pero hasta que no di una clase por primera vez no supe hasta que punto. Una vez que tuve contacto con los alumnos me quedé prendada de ellos, más de unos que de otros para ser sincera. Sin duda ha sido una de las experiencias más bonitas y enriquecedoras de mi vida. Fue entonces cuando decidí llegar hasta el final y convertirme de verdad en profesora.

Un buen día, como si fuera a pedirle matrimonio, le dije a Macarena que tenía la intención de hacer la tesis doctoral para dar los primeros pasos hacia la carrera docente universitaria, pues si bien no es obligatorio ser doctor para ciertas figuras docentes, el estar en posesión de este grado puede colaborar a ello, y le propuse si ella tendría a bien ser la directora de la investigación, afortunadamente me respondió que sí y poco después fui aceptada en el programa.

No recuerdo haber estado más perdida en toda mi vida, no sabía por donde empezar pues la magnitud del trabajo que suponía hacer una tesis doctoral me sobrepasaba con creces. Para más inri me hallaba en Suiza, lejos de Macarena y de la facultad, por lo que únicamente tenía claro que quería investigar sobre pintura y que tendría que ver con el paisaje. Dado que además Macarena es conocedora del campo de la mitología, un tema que me seducía bastante; que me parecía muy importante y que nunca había abordado directamente, decidí estudiarlo para poder incluirlo también en mi investigación.

En aquel momento yo vivía en Montreux, trabajando como *au pair*, y en uno de mis días de asueto me dirigí a hacer turismo a una ciudad cercana llamada Laussane en busca de inspiración. Me dirigí al Museo Cantonal de Bellas Artes de Laussane para ver una exposición titulada *Magia del paisaje ruso*. La exposición recogía alrededor de unas setenta obras procedentes de la Galería Tretyakov de Moscú que mostraban el esplendor de la pintura de paisaje rusa entre los años 1855 y 1917, es decir, desde el inicio del reinado de Tzar Alexander II hasta la Revolución de Octubre. Me llamaron enormemente la atención aquellas pinturas que representaban frondosos bosques, agitados mares y majestuosas noches. Recuerdo que cuando regresé a casa comencé a investigar sobre la época de las pinturas de la exposición en cuestión y fue entonces cuando decidí que el marco temporal de la tesis sería el siglo XIX.

La verdad es que el arte del pasado siempre ha llamado mucho más mi atención que el del presente, supongo que uno de los motivos es que considero que si



[8] Ivan Chichkine, *En el bosque de la condesa Mordvinova en Peterhof*, 1891.



[9] Arkhip Kouïndji, *El Elbros en la claridad de la luna*, 1895.

nosotros somos lo que somos hoy en día es a consecuencia de los actos que cometieron otros en el pasado. Además, cuanto más atrás se viaja en el tiempo,

muchos menos son los recursos y las facilidades de los que disponen los artistas para llevar sus obras a cabo y sin embargo los resultados son tremendamente magníficos, el mérito es indudable. ¿Cómo lo hacían? Quería descubrirlo.



[10] Ivan Äivazovski, *Mar agitado*, 1868.

El hecho de que en aquel momento no me interesara o no llamara mi atención el arte contemporáneo, hizo que no me viera preparada para hacer una tesis doctoral sobre él. Entonces me replanteé los motivos por los que aquel arte no era de mi agrado y llegué a la conclusión de que, además de gusto, era porque no lo entendía demasiado bien, a pesar incluso de haber estudiado arte. ¿Cómo iba a entender el presente si ni siquiera entendía el pasado? Entonces lo vi claro, era necesario entender primero el pasado para poder entender el presente.

Cuanto más indagaba en el siglo XIX más me fascinaba pues se instauró el espíritu de la modernidad que trajo frescos vientos de cambio. Es un punto de inflexión no solo en la historia del arte, sino en la historia en general puesto que se producen muchos cambios de diversas índoles en un periodo muy reducido de tiempo. Está claro que actualmente somos “modernos”, se podría decir que incluso “postmodernos” pero en cuestión de arte, y bajo mi punto de vista, la verdadera ruptura con la tradición tiene lugar en este periodo.

Ya tenía los temas sobre los que quería investigar en la época que quería investigar, en teoría no faltaba nada más, de modo que comencé a redactar. Sin

embargo notaba que faltaba algo, algo que lo envolviera todo... Poco a poco y sin darme cuenta mis pasos inconscientemente me fueron guiando de nuevo hasta el sendero de la oscuridad, mi vieja amiga. Con ella todo cobraba sentido, ella era el nexo de unión entre el mito y el Romanticismo. La razón de que reparara en ella fue quizás que precisamente en aquel momento de la investigación, mi vida dio un giro bastante importante ya que tuve que regresar a Zaragoza, cosa que no me hacía especial ilusión, y además mi abuela falleció. Quizás fue una casualidad del destino volver a reencontrarme con mi paisano F. Goya, pintor romántico por excelencia maestro de la oscuridad y lo grotesco, justo en ese preciso momento. Lo entendí como una señal. Al volver a admirar sus *Caprichos* y sus *Disparates* observé que en ellos, al igual que en la mayoría de sus creaciones, mezclaba el humor con figuras malignas y oscuras, como pueden ser esqueletos, brujas, monstruos, etc., y eso hacía que tuviera un estilo tremendamente personal y único. De algún modo, salvaguardando las distancias y con toda la humildad del mundo, recordé mis espeluznantes dibujos de la infancia en los que mezclaba también figuras oscuras con colores chillones y demás elementos divertidos [3]. ¿Habría alguna explicación para que una niña que no tenía ni idea de quien era F. Goya dibujara ese tipo de cosas? En Aragón somos muy directos y también muy dados a utilizar la ironía para enmascarar el dolor, ¿se debería pues a nuestro carácter? Sentí la imperiosa necesidad de saber más sobre ello.

La fusión oscuridad-humor siempre me ha fascinado, quizás porque su resultado es algo raro y extravagante y yo nunca he sido muy convencional que digamos. En relación a esto, recuerdo también que cuando tenía ocho años mi madre me llevó a la Fundación Gala-Salvador Dalí en Figueras, era el primer museo que visitaba en mi vida. Por supuesto, todo me llamaba enormemente la atención, pero recuerdo un cuadro en especial titulado *Autorretrato blando con bacon frito* [6]. No es uno de los más conocidos, ni uno de los más grandes, puede que ni siquiera esté entre los más bellos del artista, pero a mí, por alguna extraña razón, me cautivó completamente. Era un cuadro tonalmente oscuro a pesar de que en él no aparecía ningún monstruo, tan solo el rostro deformado del artista, sin duda se trataba de una caricatura cargada de humor e ironía. Tal vez por experiencia inconsciente personal, y digo inconsciente porque hasta el comienzo de la investigación nunca había reparado en ello, me fijé en él porque el humor oculta muchas cosas, algunas de ellas tremendamente oscuras, y yo quería saber cuales.

Así fue como la oscuridad se convirtió en el eje central de mi investigación. Ciertamente no fue buscado, sino más bien encontrado o quizás siempre estuvo ahí. Me dejé guiar y mis pasos me llevaron hasta ella. La oscuridad me ha acompañado en muchos momentos de mi vida, como a muchas otras personas, no me considero especial por ello, y se merecía un reconocimiento pues tampoco considero que todo lo concerniente a ella sea maligno o negativo, pues en los momentos de oscuridad fue cuando más vi brillar la luz.

Hasta yo misma me sorprendo de lo mucho que me ha absorbido el tema para que haya dejado de lado lo que más me gusta hacer en el mundo, que es pintar, y la ciudad donde más a gusto he vivido, Madrid, para realizar esta tesis doctoral. Este gusto por el arte “teórico” en cierta manera comenzó en mi cuarto año de carrera gracias a la asignatura *Teorías para el arte contemporáneo* que impartía la

profesora Tonia Raquejo. En ellas analizábamos textos y películas y teníamos que relacionarlos con algún aspecto del arte. No solo el ejercicio me pareció interesante y divertido sino que me abrió bastante la mente, porque he de reconocer que en ese aspecto siempre he tenido una mente bastante conservadora.



[11] Salvador Dalí, *Autorretrato blanco con bacon frito*, 1941.

Para mí esta tesis ha sido una especie de viaje iniciático del héroe, es decir, ya comenzó con la premisa de un mito: el del iniciado. Sin duda, he encontrado muchas cosas durante el camino, unas buenas y otras malas y tengo clarísimo que no soy la misma que cuando lo inicié, he cambiado ¿será esto madurar?

Por resumir brevemente, las motivaciones generales que me han llevado a la realización de esta tesis doctoral serían las siguientes:

- La mitología constituye la base de la cultura occidental, se halla por doquier en el arte en general y, concretamente, muchas de sus representaciones pictóricas son absolutamente magníficas. Además los mitos tienen una parte “oscura” bastante significativa sobre la que me parece necesario ahondar.
- Las representaciones iconográficas del mito en la pintura europea del siglo XIX no son como las anteriores, pues en este periodo se contagian de la modernidad, la oscuridad y la ironía características y propias de la época.
- El gusto personal por las representaciones de la oscuridad en todas sus facetas y vertientes en el arte.

OBJETIVOS

1. OBJETIVO PRINCIPAL

El propósito principal de este trabajo de investigación es realizar un análisis en profundidad de diferentes obras pictóricas pertenecientes al subgénero de la pintura mitológica que tengan algún tipo de relación con la oscuridad y/o las figuras oscuras y que hayan sido elaboradas por distintos artistas europeos durante el siglo XIX. Con ello se pretende descubrir cómo, cuánto y de qué manera ha influido la oscuridad mítica en la pintura del siglo XIX. Precisamente porque el objetivo no es ni confeccionar una enciclopedia ni elaborar un libro de divulgación, no se pretende analizar todas las obras de este periodo con temática mitológica, solo aquellas que posean algún vínculo con la oscuridad y/o las figuras oscuras y aporten nuevos datos a la investigación. Por ello, se hará especial hincapié en las obras pictóricas pertenecientes al movimiento artístico del Romanticismo dada su estrecha y especial relación con la mitología y con la oscuridad, y debido también a que su influencia es tan grande que abarca desde el final del siglo XVIII hasta el final del siglo XIX, e incluso principios del siglo XX, y se le considera el "padre" de los movimientos surgidos a posteriori. Aunque si bien es cierto que la creación artística sobre mitos y leyendas ha sido más prolífica en otras épocas de la historia del arte, por ejemplo durante el barroco, el siglo XIX también cuenta con numerosas obras pictóricas de tema mitológico y, aunque sean inferiores en número, su concepción e interpretación son mucho más complejas ya que son un reflejo de la sociedad, la cultura y la mentalidad de una época muy convulsa que marca un antes y un después en la historia de occidente, por ello requieren una mayor atención y un exhaustivo análisis.

Uno de los interrogantes principales que motivaron el inicio de esta investigación fue plantear porqué, a pesar del paso del tiempo, la mitología ha sido un tema recurrente en la pintura durante casi toda la historia del arte, incluso en lo que podría denominarse "la última etapa convencional de la pintura", es decir, la pintura anterior a la fotografía. El siglo XIX en Europa fue una época de rupturas y cambios y a pesar de ello la mitología siguió estando presente, superando en ocasiones muchas dificultades, con la diferencia de que la mitología heroica, o "blanca", tradicional deja paso a otra de carácter oscuro y macabro, la luz de la Ilustración se convierte en un Romanticismo negro. ¿Por qué ocurre esto? ¿Por qué se produce un cambio tan drástico y significativo? ¿Cómo y porqué se desarrolla esta temática en dicho continente durante este período? ¿Qué características diferencian a las obras de esta época con respecto a las anteriores? ¿Cuáles han sido las motivaciones y los intereses de los artistas para "rescatar" la mitología del pasado y trabajar sobre ella de nuevo? ¿Quizás nunca se fue? ¿Qué posibilidades ofrece este tema con respecto a otros? ¿Qué cualidades posee el mito para generar un entusiasmo capaz de perdurar indefinidamente en el tiempo? ¿Por qué esa atracción hacia lo oscuro, lo grotesco y lo macabro? Durante la investigación se tratará de demostrar, que tanto los mitos como las leyendas son temas que generaron un gran interés y estuvieron muy presentes, aunque unas veces de forma más consciente que en otras, en el arte del siglo XIX, no obstante la

investigación se centrará, fundamentalmente, en el campo de la pintura y en el lado oscuro de los mitos y las leyendas.

El término oscuridad puede ser entendido de forma literal como ausencia de luz o de forma figurada cuando hace alusión a todos los elementos, situaciones, criaturas, etc., que pueden producir pesar o sufrimiento en el ser humano o son de índole malvada. Durante la investigación se estudiarán ambas concepciones pues considero que la ausencia de luz, que equivale a la noche, sin duda es un agente determinante en la creación de mitos oscuros en particular, pero también de mitos en general. Es decir, la noche y los momentos de crisis, ambos momentos oscuros uno por ausencia de luz física y el otro por ausencia de luz metafórica, curiosamente, son los periodos más propicios para la creación. En esta investigación se pretende demostrar que con frecuencia los miedos y las angustias del ser humano adoptan forma gracias al arte y la literatura y para reafirmar su carácter, dichas formas suelen ser figuras monstruosas o de carácter malvado como vampiros, esfinges, brujas, demonios, etc., que acaban convirtiéndose en figuras recurrentes o arquetipos, pues los temores del ser humano han sido en esencia los mismos desde el comienzo de los tiempos, aunque en ciertos periodos unos poseen más relevancia que otros debido a las circunstancias. En resumen, los miedos comunes en todos los seres humanos generan arquetipos que viven en el inconsciente colectivo con los que luego se configuran los mitos sobre los cuales se sustenta la base de la cultura occidental y que el arte representa pictóricamente, llevándolos así de la oscuridad a la luz.

2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Partiendo de la base de que tanto la mitología como la religión cristiana son las bases de la cultura occidental y que, por lo tanto, subyacen de manera inconsciente en el ser humano condicionando así sus pensamientos y actuaciones, se han fijado una serie de objetivos que establecerán las pautas de la investigación, pues la cantidad de datos a analizar y a tener en cuenta es muy extensa y es preciso hacerlo de manera ordenada. Con ello se pretende crear un hilo secuencial para que la tesis tenga un sentido lógico y, al mismo tiempo, no dejar ningún aspecto importante por abordar.

En la introducción expreso mis motivaciones para iniciar esta investigación, los objetivos que pretendo alcanzar y la metodología a seguir. Considero este aspecto tremendamente importante, pues ayuda tanto al posible lector como a mí misma a partir de una base o de unas premisas específicas. Partir de un orden es clave en un trabajo de tanta magnitud como es una tesis doctoral pues en caso contrario puede llevar al caos o la confusión y es preciso que todo esté claro. Del mismo modo, ayuda a entender la razón de ser de este trabajo, ya que la elección del tema no ha sido aleatoria, sino que ha sido algo totalmente estudiado y premeditado.

El capítulo I constituye, a grandes rasgos, el marco teórico de la investigación. En él se aborda el tema del mito realizando un exhaustivo análisis sobre él que me parece tremendamente importante para poder entender el resto de la

investigación. En primer lugar se estudia qué es, cuáles son sus características fundamentales y cómo y por qué se crea. A continuación, se intenta no solo establecer, sino también explicar a través de la repetición de elementos en diferentes mitologías, su relación con la parte inconsciente de los seres humanos. Aunque de alguna manera se halla presente durante todo el capítulo, la última parte está dedicada en exclusividad a las representaciones pictóricas de los mitos.

Para llevar a cabo esta tarea ha sido necesario introducirse en el mito, sumergirse en él y empaparse de todo lo que le rodea, en otras palabras, estudiar el mito en profundidad, para plasmar en la investigación las respuestas a algunas preguntas como: ¿qué es el mito? ¿Cómo surgen los mitos? ¿Qué diferencia existe entre mitología y religión? ¿Porqué muchas mitologías y religiones comparten divinidades y/u otros elementos? Que si bien ya han sido resueltas por otros antes que yo, considero fundamental recordar para comprender el núcleo central de la investigación. El punto de partida inicial es que aunque existan diversas mitologías, muchas de ellas están relacionadas entre sí y por ello comparten divinidades y/o elementos, bien sea debido al desarrollo progresivo de mitologías más arcaicas, a los movimientos migratorios de la población y/o al comercio. Se ha detectado que hay muchos mitos recurrentes, como por ejemplo: la lucha entre un dios y algún tipo de monstruo, normalmente un dragón, para garantizar el orden cosmológico; el diluvio como fuerza renovadora y regeneradora del mundo o la creación de los hombres a partir de barro o rocas, entre muchos otros.

Así como el capítulo I constituye el marco teórico de la investigación, el capítulo II constituye el marco social, político, económico y cultural de la misma, pues en él se analiza la situación que vivía Europa en el siglo XIX. Ambos capítulos son claves para entender los capítulos III y IV que son los que constituyen el núcleo de la investigación.

La razón de hacer este análisis es conocer cómo, cuánto y de qué manera afectaron los diversos acontecimientos que sucedieron a la pintura de la época. Partiendo de la base de que la Europa del siglo XIX se convirtió en centro neurálgico del arte, se analizará el estrecho vínculo entre la literatura, la música y las artes plásticas que se produjo durante esta época debido al movimiento artístico conocido como Romanticismo utilizando como hilo conductor el mito para ver de qué manera influyó en estas disciplinas y en el movimiento artístico en sí. Es necesario destacar que todos estos elementos relacionados con el mito y la situación cultural, social, económica y política de Europa en el siglo XIX se han analizado desde un enfoque relevante para el campo del arte, ya que esta investigación es de carácter artístico.

En primer lugar, se ahonda en el cambio de mentalidad y en la nueva manera de sentir que se empezaron a gestar ya a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y que culminaron con la aparición del movimiento artístico conocido como Romanticismo. Luego se analiza en profundidad el movimiento en sí: cómo y por qué surgió el Romanticismo, en qué consiste este movimiento, que artistas formaban parte de él y observar su evolución a lo largo de todo el siglo XIX, incluyendo los posteriores movimientos artísticos que surgieron a raíz de él. Para ello, en ocasiones ha sido necesario contraponerlo a su antecesor el Neoclasicismo, incluso se procede a demostrar que Apolo y Dionisos personifican a Neoclasicismo

y Romanticismo, respectivamente, precisamente porque se establecen afinidades entre ellos. Asimismo, se profundiza en la personalidad del artista romántico, en muchos casos sarcástica, taciturna y lúgubre, que condicionará el arte del siglo XIX.

De nuevo, aunque haya estado presente durante todo el capítulo, se dedica la última parte del mismo a las representaciones iconográficas tanto religiosas como mitológicas haciendo especial hincapié en la influencia de la mitología tanto en la obra como en la personalidad del artista, y así poder determinar si esta influencia es consciente o inconsciente. Del mismo modo se pretende descubrir cuáles fueron los autores que más trabajaron este tema y sus motivaciones para hacerlo, examinar cuales fueron los mitos y leyendas más representados, analizar las diferencias y similitudes entre las diferentes representaciones confeccionadas por varios artistas sobre un mismo mito y las posibles influencias de unos a otros. El hecho de que distintos artistas representen un mismo mito, pero con su estilo personal, nos puede dar señales tanto de su personalidad psíquica como pictórica y, al mismo tiempo, nos ayuda a comprender mejor la mitología. Es muy interesante ver cómo los artistas concebían los mitos y las leyendas y de qué manera imaginaban los hechos ocurridos, a sus personajes, etc.

A lo largo del capítulo se tratan en profundidad temas que es necesario explicar y analizar antes de poder avanzar en la investigación, como por ejemplo: ¿qué situación cultural vivía Europa en el siglo XIX? ¿Cómo puede distinguirse una obra romántica de otra que no lo es? ¿Por qué algunos románticos siguieron pintando cuadros de temática mitológica a pesar de haber dejado atrás la tradición? ¿Con qué ojos se veía la mitología en esta época? ¿Cómo es el artista romántico? ¿En qué lugares se percibe con más fuerza la influencia del Romanticismo? ¿Cuál es la vinculación entre mitología y Romanticismo? El estudio de todos estos aspectos es crucial pues guían hacia el núcleo de la investigación que es el análisis de la representación pictórica de mitos y leyendas relacionados con la oscuridad en la Europa del siglo XIX.

A partir de este momento de la investigación, se ha ido confeccionando una base de datos en la que aparecen tanto imágenes como artistas europeos del siglo XIX clasificados según su país de procedencia y en la que se establece una relación de las obras ejecutadas por cada uno de ellos y el año en el que fueron realizadas. Esta base de datos resulta útil para organizar y estructurar la investigación, aunque después no se reflejen todos los datos por completo en el cuerpo de redacción de la tesis ya que, posteriormente, se hará una selección de las obras y los artistas de mayor interés para la investigación.

En el capítulo III se procede a analizar el gusto romántico por la parte oscura de los mitos, los mitos de índole oscura y la oscuridad en general que se extendió por la pintura de todo el siglo XIX puesto que tras los resultados obtenidos del estudio sobre el mito y la situación que vivía Europa en el siglo XIX, se llegó a la conclusión de que era necesario, debido a su fuerte presencia y a su importancia. Se creó la imperiosa necesidad de resolver preguntas como: ¿a qué hace referencia el concepto oscuridad? ¿Por qué los artistas decimonónicos sentían atracción hacia ella? ¿Cuáles son las causas que llevan a la oscuridad? ¿Cuáles son las figuras oscuras? ¿Cómo se pasa de la luz de la Ilustración a la oscuridad Romántica? ¿Qué

es lo grotesco? Estas son algunas de otras muchas preguntas que urge responder ya que son parte fundamental de la situación social, artística y cultural del momento y que, sin ninguna duda, constituyó un antes y un después en la historia de occidente.

En primer lugar, es preciso analizar el concepto de "oscuridad" en su totalidad, lo que conlleva un estudio en profundidad de lo sublime, lo bello y lo grotesco, para luego descubrir y localizar todas aquellas imágenes que tengan alguna vinculación con la oscuridad y posteriormente analizarlas en su contexto adecuado. Existen muchos temas vinculados a la oscuridad, por lo que será necesario detectar cuáles eran los más recurrentes y por qué motivos, lo que conduce a estudiar las causas que llevaron a los artistas decimonónicos a representar pictóricamente la oscuridad. Para finalizar se hace hincapié en las representaciones de las figuras oscuras más recurrentes en la pintura del siglo XIX como son: la noche, Satán, las personificaciones de la muerte y la vejez, la *femme fatale*, las brujas y los vampiros.

En el capítulo IV, para concluir la investigación, se reserva un lugar especial al género de la pintura de paisaje por su tremenda importancia en el panorama artístico del siglo XIX. Considerando el paisaje un lugar místico y misterioso donde confluyen numerosos mitos y leyendas, se profundiza en las relaciones existentes entre la mitología y el paisaje y, a su vez, se analiza como influyó el resurgir y la independencia que experimentó el género de la pintura de paisaje en esta época con respecto a la representación de ciertos mitos y leyendas.

En primer lugar se habla del entorno que es el marco espacial de cualquier individuo, una vez que éste repara en él y lo contempla pasa a ser paisaje y es entonces cuando surge la pintura de paisaje. Posteriormente, se investiga acerca de las relaciones entre el mito y el paisaje, pues los mitos, al ser narraciones, ocurren en algún lugar y éste es importante, por ello existen lugares míticos muy importantes. Además, existen muchas criaturas vinculadas al paisaje y a territorios concretos debido a su naturaleza.

Se demuestra que el género de la pintura de paisaje se convierte en el predilecto de los artistas románticos por su versatilidad, su capacidad expresiva, la libertad creativa que proporciona, sus relaciones con la mitología y, sobre todo, porque la naturaleza también tiene un lado cruel y oscuro. Se observa cuáles son los lugares y los elementos de la naturaleza predilectos de los artistas y por qué motivo lo son. De nuevo aparece la representación de la noche, esta vez vista desde una perspectiva física más que mitológica, pero tremendamente influyente y sugestionadora capaz de crear mitos y leyendas, en especial cuando se combina con el bosque. Para finalizar y a modo de conclusión de toda la investigación, se analizan las representaciones pictóricas del infierno por considerar que reúne todos los elementos que coinciden con el gusto romántico, a saber: es un paisaje mitológico oscuro y sublime en el que moran seres oscuros.

Con esta investigación se pretende dar un punto de vista objetivo, académico y científico de unas circunstancias particulares que propiciaron un tipo de pintura en concreto durante una época determinada. Además, esta tesis intentará cubrir la escasez documental existente con respecto a este tema del que siempre se podrán

extraer cosas nuevas y, previsiblemente basándonos en hechos históricos, mantendrá su interés en el tiempo, e incluso podría dejar una vía abierta a futuras investigaciones o profundizaciones sobre el tema.

METODOLOGÍA

En función de la naturaleza de la investigación, la metodología de trabajo para la elaboración de esta tesis doctoral es, mayoritariamente, de carácter teórico. Por ello, gran parte de la información recabada proviene de la búsqueda en libros, revistas de investigación, lectura de actas de congresos, consulta de tesis doctorales, etc. No obstante, ciertos textos, han sido consultados vía internet, por ser complicada su consulta físicamente, al encontrarse en bibliotecas fuera de España. Otra parte importante de la información ha sido recabada mediante el visionado de películas y documentales, así como mediante la asistencia a cursos, congresos y seminarios relativos al tema que he estado investigando como, por ejemplo: *Metodología de la investigación* impartido en la UCM en enero de 2015, *Mitos en la literatura y en las artes*, abril de 2016, y Congreso Internacional de Mitocrítica *Mito y Emociones*, que tuvo lugar en octubre de 2017. Aunque no toda la información se ha recogido de documentos escritos, sino también a través del visionado de películas y documentales, a la participación en cursos como *Metodología de la investigación* impartido en la Universidad Complutense de Madrid en enero de 2015, y a la asistencia a seminarios como *Cómo investigar y buscar información en Bellas Artes* en noviembre de 2014 y *Mitos en la literatura y en las artes* en abril de 2016 y al congreso internacional de mitocrítica *Mito y emociones* que tuvo lugar en octubre de 2017.

De la misma forma, ha sido esencial la búsqueda de imágenes y su posterior selección, en primer lugar, porque se trata de una investigación en el ámbito de las Bellas Artes y por lo tanto el aspecto visual es crucial, y en segundo lugar porque es en ellas donde se va a basar el núcleo de la investigación de esta tesis. La iconografía posee una importancia fundamental en el desarrollo de este trabajo teórico que consiste fundamentalmente en el análisis de imágenes. Como se ha dicho anteriormente, se busca un tipo de imagen en concreto: obras pictóricas de temática mitológica, concretamente aquellas que tengan algún tipo de vínculo con la oscuridad y/o las figuras oscuras, realizadas por artistas europeos durante el siglo XIX. La mayoría de las imágenes de estas obras se han encontrado buscando en libros, artículos, revistas y por internet, y siempre que ha sido posible se ha visitado la obra *in situ*, es decir, realizando una investigación "de campo" acudiendo a exposiciones, pinacotecas, etc. De hecho, el visionado de algunas obras que se ha producido en directo ha condicionado de forma notable el devenir de esta tesis doctoral.

La redacción del cuerpo teórico de la tesis considero que se ha llevado a cabo con un sentido coherente y temático de los hechos y de los diferentes aspectos a tratar que se espera que facilite la lectura y la comprensión de ésta al posible lector. La tesis consta de una introducción, donde se especifican las motivaciones, los objetivos y la metodología de la misma; y cuatro capítulos, los dos primeros constituyen tanto la introducción como la ubicación geográfica y temporal en torno a la cual gira esta investigación y en donde se desarrollan conceptos que se han considerado esenciales para realizar un enfoque coherente, y los dos siguientes constituyen el núcleo fundamental de la investigación:

- La introducción se dividirá en: motivaciones, objetivos y metodología, ya que es importante que el posible lector tenga ciertas cuestiones claras antes de proceder a la lectura de la tesis y se considera que es fundamental que sepa el porqué de la existencia de la misma y qué es lo que se pretende con ella.

- El capítulo I será una introducción al mito absolutamente necesaria ya que sirve como antecedente para el planteamiento de la tesis doctoral. Exponer ciertas nociones básicas sobre los mitos desde un enfoque artístico, personal y selectivo ayudará al posible lector a introducirse en el tema y denotará un estudio previo del mismo.

- El capítulo II constituirá el marco geográfico, político, social y cultural de la tesis y se relacionará la situación que se vivía en la Europa del siglo XIX con las representaciones pictóricas de los mitos. Esta localización y el posterior análisis de la situación es importante para la propia ubicación del posible lector, por lo que también nos servirá como antecedente al punto central de la investigación.

- En el capítulo III se analizará de forma exhaustiva la representación de mitos y leyendas relacionados con la oscuridad en la pintura europea del siglo XIX y, por lo tanto, se hará el análisis de la selección de las imágenes que se han recopilado durante toda la investigación. Considero que este capítulo es uno de los más importantes puesto que junto con el cuarto constituyen el corazón de la tesis y su realización es la motivación principal de la investigación.

- En el capítulo IV se hará hincapié en la pintura de paisaje, género que tuvo una destacada importancia en la Europa del siglo XIX. En él se profundizará acerca de la situación de la pintura de paisaje durante esta época, atendiendo especialmente a las representaciones pictóricas de la cara oscura de la naturaleza; se establecerán las relaciones entre los mitos y las leyendas y el paisaje, al mismo tiempo que se analizará el impacto que tuvo la mitología sobre la pintura de paisaje.

Respecto a la documentación que se ha utilizado, además de estar escrita en castellano, algunos documentos y textos estaban escritos en inglés o francés, pero esto en principio no ha supuesto ningún problema ya que he tenido capacidad para realizar su traducción.

Asimismo, con todos los documentos que se han consultado, se ha elaborado una amplia bibliografía sobre el tema de la investigación, una pequeña parte de esta bibliografía ha sido extraída de otros libros o sugerida por otros autores. También se ha confeccionado un índice de ilustraciones debido al elevado número de imágenes que posee la investigación y a las múltiples referencias que se hacen hacia ellas durante todo el cuerpo escrito, por ello es importante que estén bien ordenadas para que sean accesibles y resulte fácil encontrarlas. Están ordenadas numéricamente por orden de aparición y dicho número va entre corchetes.

Existen algunos libros que han sido cruciales para la investigación porque de ellos se ha extraído información fundamental, en especial de los clásicos como la *Teogonía* y *Trabajos y días* de Hesíodo, la *Metamorfosis* de Ovidio o la *Biblioteca mitológica* de Apolodoro los cuales han constituido el pilar básico sobre el que se

ha cimentado esta tesis doctoral. Asimismo, existe un libro titulado *Arte y mito: manual de iconografía clásica* de Miguel Ángel Elvira Barba que sin ser un clásico ha sido especial para la investigación.

También existen textos de autores determinados que han sido de vital importancia para la redacción de algunos capítulos concretos, a pesar de que aparezcan citados en otros capítulos de la investigación:

- Para el tema del mito: Mircea Eliade, Joseph Campbell, José María Mardones, Marcel Detienne, Claude Lévi-Strauss y Luis Alberto Ayala Blanco.

- Para el tema del Romanticismo: Hugh Honour, Alfredo de Paz, Menene Gras Balaguer, *Cuentos del Romanticismo alemán*, Meyer Howard Abrams, Juan Antonio Pacheco y Carmelo Vera Saura, Charles Rosen y Henri Zerner, Carlos Reyero, Francisco Calvo Serraller y *Belleza y verdad*.

- Para el tema de la oscuridad: Edmund Burke, Erika Bornay, Sigmund Freud, Valeriano Bozal, Victor Hugo, Sergio Millán Alfocea, José Manuel Arnaiz, Jules Michelet, Xosé Ramón Mariño Ferro, Ananda K. Coomaraswamy y Norman O. Brown.

- Para el tema del paisaje: Rafael Argullol, Charles Baudelaire, María del Carmen Pena, Robert Rosenblum, *Genios del arte: Turner*, Francisco Molina Moreno y Francisco Calvo Serraller.

Para finalizar, en esta tesis se ha escogido el sistema de citas ISO 690 en especial por su comodidad tanto para el posible lector como personal ya que no distraen de la lectura del texto y en caso de querer consultar alguna referencia en concreto se hayan al pie de página.

**“Nada pertenece al pasado,
ni siquiera los pactos de sangre con el diablo”**

- Carl Gustav Jung

CAPÍTULO I : EL MITO

I.1. EL MITO: MOTOR DE LA CURIOSIDAD HUMANA.

Son muchos los expertos que han abordado el tema del mito a lo largo de la historia, y numerosos los estudios y análisis realizados sobre él. Tanto es así que aunque podría parecer que el mito ya no tiene más secretos que desvelarle al ser humano, no hay nada más lejos de la realidad pues el mito ha sido, es y seguirá siendo un enigma en muchos aspectos, pues aún no se ha llegado a descodificar por completo a pesar de sus innumerables siglos de vida. Está envuelto por un halo de misterio que genera una curiosidad sin precedentes en el ser humano, a pesar incluso de que éste haya sido su artífice, y eso lo convierte en un tema perenne¹ desde su creación hasta el día de hoy. Aunque si bien es cierto, que ha sufrido intervalos de popularidad dependiendo del momento histórico, pero a pesar de ello, sus múltiples cualidades le han hecho sobrevivir y perdurar en el tiempo.

La historia del mito puede seguirse a través de su iconografía, puesto que ambos conceptos están estrechamente vinculados desde su aparición y es que el ser humano ha tratado de representar los mitos, es decir, de proporcionarles una imagen concreta a pesar de ser conceptos abstractos, desde, prácticamente, su invención. Es indiscutible que existen vestigios de estos intentos de representación, como por ejemplo: esculturas de pequeño formato, pinturas, máscaras, etc., desde tiempos remotos. Pero sin lugar a dudas es en la Grecia clásica, donde la iconografía mítica vive su etapa de mayor esplendor. Durante esta etapa se construye el Partenón, se esculpen la mayoría de las esculturas más importantes y significativas de la historia y, además, se confeccionan los fundamentos artísticos del clasicismo gracias a los escritos teóricos de Policeto² y también a la praxis de numerosos escultores. Los vasos de figuras rojas y negras desaparecen casi por completo del panorama artístico cotidiano griego y dejan paso a grandes esculturas como el *Zeus de Olimpia* de Fidias³. La representación artística de mitos y leyendas sigue su curso hasta el siglo IV d. C., cuando el cristianismo se convierte en la religión oficial del Imperio Romano, es aquí donde lo que podría denominarse como “iconografía clásica viva” muere y a partir de entonces solo se hablará de conservación, de abandono, de desaparición o de rescate. La mitología pasó a ser la mitografía, es decir, se transformó en un mero estudio de los textos clásicos antiguos y ya no conllevaba ninguna creencia religiosa⁴. No obstante, sin lugar a dudas, la Alta Edad Media, período comprendido entre los siglos VIII y XIII, dependiendo de cada territorio, fue sin duda la época

¹ MARDONES, José María, *El retorno del mito: la racionalidad mito-simbólica*. Madrid: Síntesis D. L., 2000, p. 130.

² Cf. TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de la estética I. La estética antigua* [en línea]. Madrid, España: Akal S. A., 2000, pp. 53-57. Traducción de Fernando García Romero y Rosa M^a Mariño Sánchez-Elvira [consulta: 5 de diciembre de 2016]. Disponible en: <https://walcero.files.wordpress.com/2011/04/historia-de-la-estc3a9tica-i.pdf>.

³ ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, imp., 2008, p. 22.

⁴ *Ibíd.*, p. 28.

más nefasta para la iconografía clásica puesto que esta postura se radicalizó y el cristianismo fue impuesto como religión única, absoluta, obligatoria y verdadera para todos los habitantes, y a todas las demás creencias y religiones se las consideró como paganas y fueron relegadas al plano de la clandestinidad. En el transcurso de esta época apareció la Santa Inquisición, organismo dedicado a perseguir la herejía, y debido a ello, y al transcurso del tiempo, se perdieron y destruyeron numerosos textos literarios y obras artísticas de carácter mitológico. Como consecuencia de ello se perdió el contacto con la mitología hasta tal punto que el ser humano dejó de saber comprender e interpretar sus imágenes. Durante la Baja Edad Media, que comprende desde el siglo XIII hasta casi principios del XVI, se produce una leve mejora, pero insignificante⁵. No es hasta a partir del Barroco cuando la mitología vuelve a representarse artísticamente, pero, los artistas ya no comprendían el verdadero sentido de los mitos, por eso el mito volvió a constituir una materia de estudio para el ser humano y era tenido en cuenta como un antiguo producto del espíritu humano de antaño cuyo único fin era revelar datos de utilidad para la psicología, que se vio fomentada por la aparición de la Ilustración. Es a raíz de la aparición de la antropología, cuando se empezó a hablar de la mitología como si de una ciencia se tratase gracias a pioneros como F. M. Müller, fundador de la mitología comparada, o E. B. Tylor, primer catedrático de antropología en Gran Bretaña⁶, convirtiéndose así en una disciplina independiente llamada “Ciencia de los mitos”⁷ o también conocida como “Ciencia de la religión”.

En opinión de M. Elíade: “es muy difícil elaborar una definición de mito aceptada por todos ya que es una realidad cultural muy compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias”⁸. Lo cual no se contrapone en absoluto a la teoría de otro de los más importantes expertos en la materia, C. Lévi-Strauss, quien asegura que no hay nada más familiar que la mitología ya que “un mito es percibido como un mito por cualquier lector en todo el mundo”⁹. Por lo tanto, aunque si bien no es una definición, un rasgo común de todos los mitos es que son historias anónimas que casi todo el mundo conoce de ante mano por ser fundamentales¹⁰, y porque están presentes continuamente en la realidad cotidiana bajo distintas apariencias, ya sea en la literatura, el arte, el cine, etc. Son universales, aunque el alcance del mito depende en su totalidad de la popularidad del mito concreto en cuestión y del nivel cultural del individuo. C. Lévi-Strauss apoya esta teoría sobre el origen del mito diciendo que éste no posee autor, sino que pertenece al grupo social que lo crea y lo narra. M. Detienne refleja la misma opinión diciendo: “la mitología no conoce lugar ni fecha de nacimiento,

⁵ ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, op. cit., pp. 30-33.

⁶ APUD, Ismael, “Magia, ciencia y religión en antropología social. De Tylor a Lévi-Strauss”. En: *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* [en línea]. Montevideo, Vol. 30, nº 2., 2011. [Consulta: 23 de octubre de 2015]. Disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/30/ismaelapud.pdf>. ISSN 1889-7231. También en DETIENNE, Marcel, *La invención de la mitología*. Barcelona: Península, 1985, p. 12. Traducción de Marco Aurelio Galmarini.

⁷ FONTELLE, Bernard, *De l'origine des fables* (1724). París, 1932, p. 11. [Ed. CARRÉ, J. R.]. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 12.

⁸ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*. Barcelona: Guadarrama, 1978, pp. 12-13.

⁹ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*. París, 1958, p. 232. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 11.

¹⁰ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 162.

carece de inventor, así como los mitos carecen de autor”, y añade además: “el “mito” ha nacido como ilusión, ilusión caduca”¹¹. C. Lévi-Strauss asegura también que no se sujeta a ninguna traducción y que su esencia es la transformación, proceso cuanto menos llamativo ya que se produce, en la mayoría de los casos, involuntariamente durante el proceso de repetición del mismo¹². Sin embargo, esta alteración, inducida principalmente por la transmisión oral, y no por las intenciones del individuo en la mayor parte de las ocasiones, también característica esencial del mito, es positiva puesto que mantiene vivo al mito¹³. El mito fue creado para ser repetido, y a través de esta repetición ha pasado a formar parte de la tradición oral que es donde progresivamente ha ido tomando forma¹⁴, aunque como en toda creación oral, existen diferentes versiones¹⁵.

En consecuencia, sería inútil, y no tendría ningún sentido, analizar los mitos fuera de su contexto etnográfico¹⁶, puesto que los crearon los habitantes de una región concreta, para ellos mismos, con el fin de cubrir sus propias necesidades o dar respuesta a sus propias preguntas existenciales. Por lo tanto, la mitología está íntimamente ligada a la creatividad de cada pueblo, su historia y sus vivencias. Los primeros mitos se originaron como resultado de la curiosidad y la necesidad constante de los seres humanos por comprender el mundo que los circunda, y responde a este deseo por medios intelectuales, de la misma manera en que lo haría un filósofo o incluso, en cierto modo, como lo haría un científico. La diferencia radica en que no utilizan el pensamiento científico basado en evidencias reales, sino el pensamiento mitológico que les lleva a suposiciones, que a su vez les lleva a elaborar creaciones que les hacen tener la esperanza de que pueden comprender el universo¹⁷. Tal y como explica J. Campbell: “la raíz de los mitos se hunde en las necesidades humanas”¹⁸. La curiosidad, el anhelo de comprender el mundo y el afán por dotar a la vida de un sentido que vaya más allá del mero hecho de comer, dormir, habitar la tierra, etc., fue lo que impulsó la elaboración de mitos y con su ayuda se pretende averiguar la verdad de la realidad en la que moran¹⁹. Casi con certeza, el descubrimiento del fuego influyó de forma determinante en la elaboración de mitos puesto que gracias a él se estableció una de las primeras costumbres sociales: sentarse alrededor del fuego en compañía. Fue en ese momento cuando los seres humanos empezaron a relacionarse ya no solo para cazar, sino de una forma ociosa, creando así, muy probablemente, el lenguaje.

¹¹ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 158.

¹² LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2007, p. 9. Prólogo y notas de Héctor Arruabarrena.

¹³ *Ibíd.*, p. 14.

¹⁴ MAUSS, Marcel, *Manuel d'ethnographie*. París, 1947, p. 97; FINNEGAN, Ruth, *Oral Poetry, Its nature. Significance and social context*. Cambridge, 1977, pp. 102-109; DOURNES, Jacques Lucien, *Le parler des Jōrai et le style oral de leur expression* (Publications de la Société des Orientalistes de France), París, 1977, p. 176; GOODY, Jack, *La Raison graphique*, París, 1979, pp. 204-209. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 53.

¹⁵ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 55.

¹⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude, op. cit., p. 13.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 37.

¹⁸ CAMPBELL, Joseph en diálogo con MOYERS, Bill, *El poder del mito*. Barcelona: Emecé D. L., 1991, p. 14. Traducción de César Aira.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 30.

Desde que el hombre fue capaz de articular sonidos y construir un lenguaje para comunicarse, hace aproximadamente unos 30.000 años, empezó a contar historias, o mejor dicho, a relatar mitos²⁰. El lenguaje y el mito están estrechamente vinculados porque el mito es, ante todo, una narración y es obvio que sin lenguaje no hay narración posible, es más, los mitos tienen su propio lenguaje, la mayoría de ellos hablan en clave, se podría hablar incluso del lenguaje de los mitos, del lenguaje mítico o del “lenguaje del alma”, como decía D. De Rougemont²¹. El mito es incluso un lenguaje en sí mismo, una manera particular y peculiar de expresar temas muy complejos. M. Foucault decía que: “el lenguaje es la palabra que proviene del pueblo”²², lenguaje que cada sociedad construye en función de sus necesidades, su creatividad y sus vivencias. La creación de la mitología sigue este mismo proceso, y esa mitología, a su vez, emplea ese lenguaje: “la mitología se halla por doquier, impregna la gramática, invade la lengua con la metáfora, se extiende por la sintaxis”²³. La mitología no deja de ser el eco de la voz perdida de un pueblo o nación determinados que durante sus primeras etapas, refleja el estado fundamental del espíritu humano, equivalente a la situación que se experimenta durante la infancia²⁴, por eso también son entendidos como una especie de lenguaje primitivo que comienza a hablar en los albores de la humanidad o de la nación. Este lenguaje propio de niños, está impregnado de lealtad expresiva, que si bien es errónea, también es cierto que su discurso carece de mentira, es puro y natural y posee una energía y una grandeza que le falta a las lenguas ya civilizadas²⁵.

En opinión de F. M. Müller la explicación a la cuestión del mito tiene un origen lingüístico y hay que encontrarla en el lenguaje y en su historia: “el discurso mítico es un producto inconsciente del lenguaje, del que el hombre no es jamás productor, sino siempre víctima de engaño”²⁶. Según M. Mauss, el lenguaje ha sido el fenómeno social elemental²⁷, quizás porque haciendo uso de la palabra, o de cualquier otra vía de comunicación, es como el ser humano puede ejercer una influencia sobre los demás²⁸. Cabe destacar unas palabras que E. A. Havelock dijo refiriéndose a las epopeyas de Homero:

²⁰ MARDONES, José María, op. cit., pp. 46-47.

²¹ *Ibíd.*, p. 137.

²² FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, 1965, p. 303: “En una lengua el que habla, y que no deja de hablar en un murmullo que no se oye, pero del que sin embargo proviene todo el alboroto, es el pueblo.” En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 18.

²³ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 23.

²⁴ TYLOR, Edward Burnett, “Lenguaje emocional e imitativo”, pp. 189-276. [Trad. franc. BRUNET, P., y BARBIER, Ed.,]. En: *La Civilisation primitive*, (1873). París, 1876, p. 274. Cf. MARET, Robert Ranulph, *Tylor*. Nueva York, 1936. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 23.

²⁵ Cf. STAROBINSKI, Jean, “*Le mythe au XVIIIe siècle*”, *Critique*, núm. 366, nov., 1977, p. 993. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 18.

²⁶ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 20.

²⁷ MAUSS, Marcel, *Oeuvres*, II, pp. 269-272. (=Introduction aux mythes, 1903), II, pp. 209-211 (=L’art et le mythe d’après M. Wundt, 1908). En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 50.

²⁸ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 45.

“El lenguaje pone a disposición de todos los saberes y los conocimientos sin los cuales la colectividad quedaría a la vez despojada de sus creencias comunes y privada de una parte de su competencia social y técnica”²⁹.

Un mito no es lo que parece, es mucho más, tan solo la punta del iceberg. El secreto está en los símbolos, pero no en los símbolos entendidos como signos artificiales que cumplen una función determinada, sino en aquellos susceptibles de una segunda interpretación. Sin ir más lejos, y a colación con lo dicho anteriormente, el propio lenguaje está cargado de simbolismo, puesto que se puede interpretar de numerosas y diferentes maneras. Por ejemplo, hay muchas palabras que poseen varias acepciones que únicamente pueden intuirse por el contexto en el que se encuentran, incluso, según la entonación utilizada, se puede expresar una cosa o radicalmente lo contrario. Llega hasta tal extremo, que una palabra posee diferentes connotaciones semánticas para una persona que para otra dependiendo de sus vivencias, aunque la palabra solo tenga un significado, por esta razón “el mito es la fuente máxima de engaños”³⁰ y, a su vez, la mayor fuente de información verdadera. Mito y lenguaje, escribe E. Cassirer, son dos modalidades “de la misma y única pulsión de formación simbólica”³¹. Los símbolos, al igual que las palabras, son “polisémicos”, aunque esto no quiere decir que todo aquello que pueda ser dotado de una segunda interpretación sea irremediabilmente simbólico, todos los símbolos son lenguaje, pero no todos los lenguajes son simbólicos. No obstante, hay otro conjunto comunicativo muy importante que también es susceptible de ser simbólico: el lenguaje visual, es decir, las imágenes. Quizás este conjunto sea el más subjetivo de todos ya que admiten infinitos significados diferentes y por lo tanto es difícil que una imagen signifique exactamente lo mismo para dos personas distintas, especialmente si no son de la misma cultura. Las imágenes están cargadas de simbolismo porque muchas veces los símbolos se presentan en forma de imagen, ya que es un tipo de lenguaje con mucha mayor difusión que cualquier palabra escrita y además el impacto y la sensación que produce es mucho mayor que cualquier texto narrado o escrito.

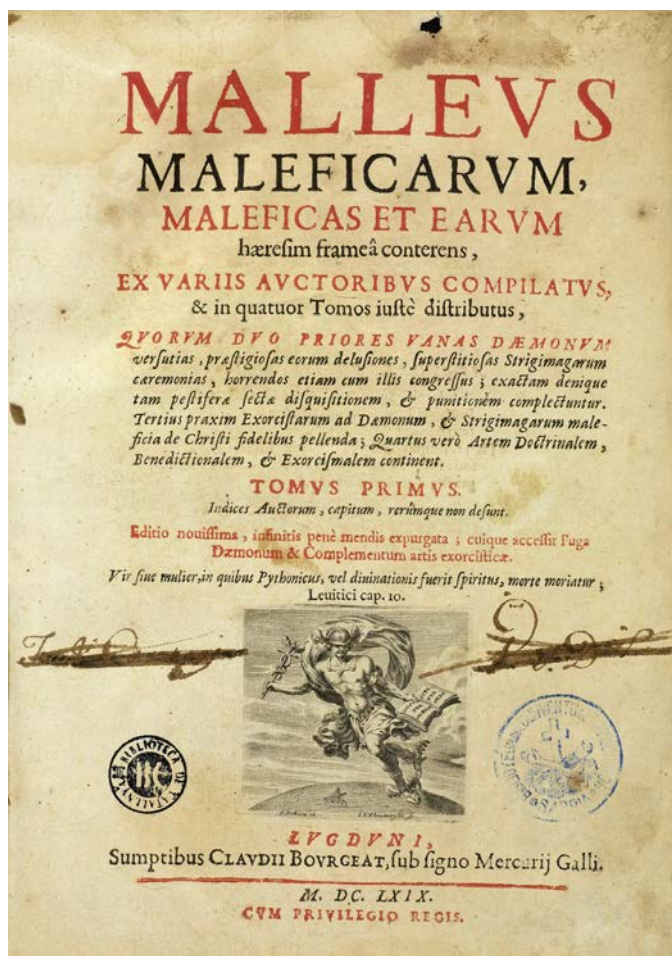
A lo largo de la historia, las imágenes han servido para contar historias exactamente de la misma forma que lo ha hecho el lenguaje oral o escrito, pero con la diferencia de que las capacidades comunicativas de estos dos lenguajes se limitan a un número reducido de personas. Por ejemplo, en el caso de un texto escrito es necesario saber descodificarlo, es decir, saber leerlo, lo que implica tener nociones académicas básicas. Y en el caso de una historia narrada también se requieren ciertas habilidades por parte tanto del emisor como del receptor, por ejemplo es necesario que el narrador ponga énfasis en el relato, el oyente debe tener la suficiente imaginación para ir construyendo los personajes en su mente, etc. Una imagen, sin embargo, entra por los ojos, la clave de su éxito recae en el impacto visual y en que es relativamente fácil de interpretar, a primera vista, para casi todo el mundo. Cabe hacer una comparación para ejemplificarlo: las imágenes contienen los mismos elementos que debería tener un buen examen: preguntas

²⁹ HAVELOCK, Eric Alfred, *Prologue to Greek literacy*. University of Cincinnati Classical studies. Semple lectures, vol. II. Oklahoma, 1973, pp. 1-59. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 40.

³⁰ AYALA BLANCO, Luis Alberto, *El silencio de los dioses*. Coyoacán, México: Sexto Piso, 2004, pp. 29-30.

³¹ CASSIRER, Ernst, *Langage et mythe. À propos des noms des dieux* (1924). París, 1973, pp. 110-111. [Trad. franc. HANSEN-LOVE, Ole]. En DETIENNE, Marcel, op. cit., pp. 131-132.

asequibles para poder aprobar con facilidad, preguntas más rebuscadas para poder obtener un notable, preguntas complejas para aquel que quiera un sobresaliente y por último para alcanzar la excelencia preguntas casi inaccesibles. En cualquier caso, cualquiera que desee interpretar los símbolos debe ahondar en la cuestión, tener curiosidad, hacerse preguntas, etc., en definitiva, ir más allá, ya que si se limita a quedarse en lo visible, corre el terrible riesgo de interpretar los símbolos o los mitos de forma literal, aspecto adverso que ha llevado a multitud de malentendidos durante el transcurso de la historia. Un ejemplo podría ser la creación del *Malleus Maleficarum* [1], resultado de la mala interpretación del mito de la hechicera que lleva a H. Kramer y a J. Sprenger a crear este código en el que estos dos monjes pretenden demostrar, en base a sus investigaciones, que la brujería existe y, por lo tanto, explican los diferentes tipos de brujería y como detectar a las brujas y eliminarlas.



[12] Portada de *Malleus Maleficarum* escrito por Heinrich Kramer y Jacob Sprenger y publicado en 1487.

Los símbolos dejan de serlo cuando existen reglas o instrucciones que especifiquen como interpretarlos, puesto que un símbolo con un único significado no es un símbolo, al igual que todo aquello susceptible de diversas interpretaciones no es un símbolo, podría tratarse de simple semiótica.

El símbolo; el lenguaje, tanto escrito como visual, y el mito guardan una estrecha relación, de hecho el mito es un relato simbólico originalmente oral y, posteriormente, escrito y también visual. O dicho de otra manera, cuando los símbolos desembocan en relatos se convierten en mitos. Los símbolos son estructuras muy complejas, una de sus cualidades más importantes es que tienen “memoria”, son los restos de experiencias vitales anteriores, de índole social y cultural, que se han ido formando durante el proceso

de humanización y la adquisición de personalidad, y dejan su poso en el inconsciente colectivo, del que se hablará más adelante, lo cual implica directamente que los símbolos son comunes, primordiales y universales. En los relatos simbólicos reside un deseo humano oculto de autosatisfacerse, de otorgar a la vida y al mundo un sentido, al mismo tiempo que actúa sobre la vida humana

organizándola, guiándola y estructurándola³². Según el constructivismo mítico, en el símbolo se hallan implícitos aspectos básicos y primordiales que propiciaron el florecimiento del mito. El símbolo es una estructura muy compleja con la que los pueblos ágrafos estaban ya muy familiarizados, y aunque sus mentes, quizás, eran primitivas, sabían analizarlos porque estaban muy presentes y en contacto diario con sus vidas. En muchas ocasiones los símbolos rememoran aquello que ya no está, por eso están dotados de una fuerte lógica repleta de emotividad. Son colectivos y pertenecen a sociedades determinadas, y son estos grupos sociales quienes dan sentido a los conjuntos simbólicos, puesto que les sirven para definirse a ellos mismos. Para H. Blumenberg, E. Cassirer y J. Mardones “el hombre es un animal que se caracteriza por producir mundos simbólicos, realidades en las que el hombre vive primariamente”³³. Un símbolo puede llegar a ser individual pero la sociedad necesita pautas para poder interpretarlo, por ejemplo se conoce que uno de los símbolos que identificaban a Zeus era el rayo, pero muchas personas eran, y son actualmente, conocedoras de ello. Lo que carecería de sentido y coherencia sería la existencia de símbolos individuales secretos que solamente el propio individuo en sí supiera interpretar, porque o ese individuo transmite el significado del símbolo o dicho símbolo está condenado a su extinción. Además el sentido de conocer y saber interpretar los símbolos de una sociedad, es que los individuos se sientan parte de esa sociedad determinada. No se trata de saber traducirlos a la perfección, puesto que, como se ha dicho antes, si fuera posible asociar significados a los símbolos, éstos dejarían de serlo, pero sí se trata de poder intuir su significado y que éste tenga algún sentido trascendental, es decir, que vaya más allá de lo que parezca que quiere decir. El símbolo no solo da motivos para pensar que las cosas no son lo que aparentan a primera vista, sino que además da razones para vivir la vida, tanto de forma individual como colectiva, con sentido, por eso el símbolo es un recurso humano por antonomasia³⁴. En muchas ocasiones, la comprensión de los mitos es complicada puesto que nos hablan en clave simbólica³⁵. Tal y como explican J. Mardones y G. Durand, “el mito es concebido como la dimensión dinámica del símbolo y del mundo imaginario. Es la organización de las grandes imágenes en relatos”³⁶, por eso es vital entender el significado de los símbolos que forman parte de los mitos y los ritos para poder traducirlos al lenguaje³⁷.

En este sentido, el mito es poesía puesto que utiliza recursos literarios y estilísticos para dar, de algún modo, su versión explicativa de la realidad. Lo importante no es solo contar una historia, sino cómo se cuenta esa historia. Al igual que el mito, la poesía no habla en un lenguaje literal, sino que usa metáforas y otros métodos para expresarse, procedimientos que esconden símbolos, que maquillan la realidad a su manera dándole la forma deseada. Dejan rienda suelta a la imaginación y a la interpretación siendo todas y, al mismo tiempo, ninguna de ellas correcta. Cuando entra en juego la subjetividad no hay una única respuesta ni una solución verdadera, sin lugar a dudas aquí es donde reside la magia y a la vez la maldición

³² MARDONES, José María, op. cit., p. 52.

³³ MARDONES, José María, op. cit., p. 84.

³⁴ *Ibíd.*, pp.19-32.

³⁵ CAMPBELL, Joseph, op. cit., p. 51.

³⁶ MARDONES, José María, op. cit., p. 89.

³⁷ ELÍADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza Editorial S. A., 2000, p. 13.

del mito, la razón por la que las mentes que no pueden o no saben ir más allá, no pueden entenderlo y por ello lo desprestigian. Continuando con el símil, la ciencia y la filosofía serían prosa; la ciencia, concretamente, debe hacerse entender de forma nítida y precisamente por eso no tiene la misma belleza que el mito, porque da la respuesta directamente en vez de desencadenar un movimiento de búsqueda personal interior. En el caso de la ciencia es más bien exterior, el mito es el que hace reflexionar, la filosofía o la ciencia, sin embargo, simplemente hay que entenderlas, como todas las fórmulas que ya vienen dadas. Si bien es cierto que la filosofía deja más margen de interpretación y subjetividad que la ciencia porque está a medio camino entre una y otra, cuestión que se abordará con más detalle en le próximo apartado³⁸. J. Campbell explica que: “la mitología no es una mentira, es poesía, es metáfora. La mitología es la penúltima verdad, porque la última no puede traducirse en palabras. Pone en contacto a la mente con el más allá de ese límite, con lo que puede ser conocido pero no dicho”³⁹. Aunque, según J. M. Mardones, esto no quiere decir que “el uso de metáforas esté reñido con la búsqueda de rigor y la aspiración a la formalización”⁴⁰.

En opinión de C. Lévi-Strauss la estructura narrativa pertenece a la constitución del mito porque él es, ante todo, una “práctica narrativa”. A esta opinión se suman otros expertos como P. Ricoeur, e incluso otros como J. Servier añaden además que el mito es una narración de los orígenes primordiales⁴¹. Para M. Martínez es “una narración que describe y retrata, en lenguaje simbólico, el origen de los elementos y supuestos básicos de una cultura”⁴². M. Elíade va más allá y afirma que los mitos son relatos sobre historias sagradas y, además, recalca que esa es su principal función. En este caso, creo que la teoría de los orígenes es mucho más importante puesto que el mito se inició en los orígenes para buscar la verdad sobre los mismos, es decir, está presente desde el comienzo de los tiempos y las huellas del pasado han quedado adheridas a ellos. Volver al mito significa volver al origen, al lugar donde comenzó todo⁴³. Los mitos tratan de explicar el origen de todas las cosas intentando darles sentido y coherencia, al mismo tiempo que demuestran un carácter ambicioso y pretencioso intentando abarcar en sus descripciones todos los fenómenos acontecidos, en un intento por otorgar rigor y coherencia a su historia. Por eso el mito no se puede comprender como una secuencia continua, sino que hay que aprehenderlo como una totalidad, solo así se verá que el mito no está ligado a una secuencia de acontecimientos, sino más bien a grupos de acontecimientos⁴⁴. Los mitos nacen como creaciones para acontecimientos determinados, historias sin relación entre ellas que conforme al desarrollo del pensamiento mítico y al paso del tiempo acaban por hilarse, o confundirse, y ello propicia que adquieran un sentido ligado también al sentido de los acontecimientos, de esta unión surge la mitología. Y es ella también la que, en ocasiones, le da un sentido de temporalidad o causalidad a los acontecimientos

³⁸ Véase apartado II.2. de esta tesis doctoral.

³⁹ CAMPBELL, Joseph, op. cit., p. 234.

⁴⁰ MARDONES, José María, op. cit., p. 162.

⁴¹ *Ibíd.*, pp. 46-47.

⁴² MARTÍNEZ, M., “Islas míticas”, en: F. Díez de Velasco, M. Martínez, A. Tejera (Eds.), *Realidad y mito*, Ed. Clásicas, Madrid. 1997. En MARDONES, José María, op. cit., p. 37.

⁴³ *Ibíd.*, p. 53.

⁴⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude, op. cit., p. 68.

sucedidos ⁴⁵, es decir, no solo la mitología se crea para justificar los acontecimientos ocurridos, sino que sirve también como hilo de unión entre acontecimientos, creando así una continuidad que es lo que da aparente rigor a estas prácticas narrativas. Al mismo tiempo, los mitos revelan la incursión de lo divino en el mundo, relatan historias sagradas que han supuesto la base de la cultura⁴⁶ y de la tradición en muchas sociedades, gracias a ellos los individuos son los que son. ¿Cuándo ocurrieron? *In Illo Tempore* o *ab origine*, es decir, no importa saber cuándo, puesto que los mitos siempre tienen lugar en un tiempo anterior, antes de que los seres humanos habitaran la Tierra, no es necesario especificar cuándo. En palabras de J. M. Mardones: “el tiempo mítico es “aquel tiempo” de los orígenes primordiales, cuando todo arranca o aparece por primera vez. Es el *illud tempus* situado más allá de cualquier creación”⁴⁷ ¿Dónde? En el lugar donde habitasen las gentes que configuraron sus propias mitologías, por eso tampoco es importante saber el dónde porque normalmente cada mito tiene lugar en la región donde fue creado. Las cuestiones importantes son el cómo y el porqué, pero sobre todo el porqué, el sentido, la razón, es decir, tiene una función y es tratar de dar respuesta tanto a las causas como a lo que está detrás de las causas. Busca las bases y los fundamentos de las diferentes realidades con las que le toca lidiar al ser humano, busca darle un sentido al sinsentido. En este aspecto, el mito se acerca a la filosofía, pero con la diferencia de que aunque es muy detallado y preciso en sus particularidades, al mismo tiempo es poco juicioso. Es importante reseñar que el mito no es un relato científico y verdadero sobre los orígenes, pero sí lo fue en el momento de su creación, es decir, fue verdadero hasta que se demostró lo contrario.

Los mitos no solo son complejos porque utilicen símbolos en su lenguaje, que juega con los significados y las segundas intenciones, sino porque tratan de dar respuesta a preguntas demasiado complejas y, por si no fuera suficiente, a menudo van disfrazados para este cometido. Por eso parecen lo que no son, en cualquier caso, de los mitos se puede extraer sabiduría infinita, independientemente de que sean ciertos o no, dan pie a la reflexión. Además, tienen el poder de la lógica emocional, es decir, de que un espectador se adentre en su mundo viviéndolo como si esa fuera la verdadera realidad. Por ejemplo, siempre que se piensa en las aventuras que acontecen en *La Odisea*, el relato se vive en primera persona: la frustración de Ulises, la desesperación de Penélope, la desconfianza ante los sutiles y misteriosos cantos de sirenas, etc., y en ocasiones son los propios personajes quienes cuentan sus aventuras y sus desventuras en primera persona, como el propio Ulises en *La Odisea*: “Con que ahora voy a contarte mi dolorido retorno, al que Zeus me lanzó al alejarme de Troya” (IX, 37-38). Lo que contribuye a la empatía emocional del lector con el personaje mítico e incluso, en ocasiones, a una identificación.

Un individuo puede llegar a escuchar las mismas historias innumerables veces a lo largo de su vida y en cada etapa de ésta le muestran algo distinto, es decir, conforme van pasando los años cada vez les encuentra más sentido porque al

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 74.

⁴⁶ MARDONES, José María, op. cit., pp. 46-47.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 42.

mismo tiempo va probando la vida y adquiriendo experiencia; dicho de otro modo, con la edad y cuanto más se escuchan, más reveladores son los mitos.

Quizá lo más acertado sería decir que el mito es una manifestación cultural que expresa un modelo elemental y ejemplar, es decir, acciones que ya realizaron los dioses o los héroes, o dicho de otro modo: los Seres Sobrenaturales, *in illo tempore* y que es necesario repetir, más bien imitar, si se quiere actuar de forma adecuada. Por tanto, estos comportamientos que aparecen en las acciones sagradas quedan totalmente justificados y legitimados. El mito es “el sentido de estas conductas extrañas, su causa y la justificación de estos excesos”⁴⁸, tal como se ha dicho al inicio de este texto, ayuda a la comprensión de las cosas, a entenderlas y a saber como reaccionar ante ellas. Tiene una función reguladora, pone cada cosa en su lugar y por ello proporciona estabilidad y seguridad, requerimientos por los que el ser humano tiene especial gusto y tendencia, concede un apoyo, algo a lo que aferrarse en los tiempos de zozobra, sobre todo ante lo nuevo, y, lo más importante, ayuda a asimilar tanto las situaciones complicadas como las del día a día e indica cómo se debe actuar en momentos determinados: imitando el modelo ejemplar mítico⁴⁹. Hace creer que algo en alguna parte del mundo con orden y sentido es real y persistente. En este sentido, el mito podría ser entendido como una especie de “manual de instrucciones”⁵⁰ que le dice al individuo qué hacer, cómo y cuándo⁵¹.

El hecho de que el mito sea un modelo ejemplar protege de la innovación, o mejor dicho, de las dudas ante la primera vez de algo, puesto que como explicaba S. Freud, el ser humano teme aquello que no conoce, es decir, lo siniestro o *unheimlich*. Precisamente en la obra titulada de la misma forma, S. Freud explica que:

“La voz alemana *unheimlich* es, sin duda, el antónimo de *heimlich* y de *heimisch* (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación no es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro”⁵².

Por lo tanto, podría decirse que lo novedoso causa respeto en un primer momento, pero es el mito quien enseña al ser humano que aunque esa actitud de respeto inicial es coherente, cauta y, en cierta medida, adecuada; no se puede tener miedo a la novedad o al cambio. Según la teoría mítica, en realidad la novedad no existe, cualquier acción que vaya a realizar el ser humano ya fue realizada previamente *in illo tempore* por Seres Sobrenaturales, lo cual da confianza y esperanzas al sujeto

⁴⁸ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., pp. 9-10.

⁴⁹ PETTAZZONI, Raffaele, *The Truth of Myth*. En DUNDES, Alan, (ed.), *Sacred Narrative*. Univ. California Univ. Press, Los Ángeles, London: Berkeley, 1984, pp. 98-109. En MARDONES, José María, op. cit., p. 41.

⁵⁰ CAMPBELL, Joseph, op. cit., p. 203.

⁵¹ MARDONES, José María, op. cit., p. 49.

⁵² FREUD, Sigmund, “Lo Siniestro”. *Librodot* [en línea], 1919, p. 2. [Consultado el 12/6/2017]. Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>.

en cuestión que vaya a realizar la acción. Aunque no hay que olvidar que estos modelos ejemplares no dejan de ser imaginarios y proporcionan su propia versión de la realidad y del mundo⁵³.

“Penetra fuertemente en la cultura y llega hasta la motivación, impulso o paralización de la acción humana. El mito habla, no de lo sucedido realmente, en el sentido historiográfico, sino de lo que se ha manifestado plenamente”⁵⁴.

En el siglo XVII se pensaba que la mitología era un producto de mentes supersticiosas y primitivas⁵⁵ ya que fue compuesta en base a creaciones elaboradas por pueblos ágrafos cuyas mentes estaban, aparentemente, menos desarrolladas que las de hoy en día. No obstante, las creaciones de estas mentes primitivas han trascendido de manera inimaginable en la historia de los seres humanos, incluso se podría decir que el individuo es lo que es a día de hoy gracias a los mitos, pues, en cierta manera, el mito fue lo que posibilitó el progreso de la humanidad⁵⁶.

Si se quisiese realizar un cómputo, aunque solo fuera aproximado, de todas las mitologías que han existido a lo largo de la historia en todas las zonas geográficas del mundo, la tarea sería digna de formar parte de los trabajos que Euristeo le encomendó al poderoso Heracles. No todas las mitologías han perdurado en la historia, a la mayoría de ellas las hizo desaparecer el transcurso tiempo, hasta que finalmente, por la ley de la supervivencia, solo quedaron las más fuertes. Para que una mitología sea duradera es necesario que el pueblo que la crea destaque por encima de los demás para lo que es indispensable tener personalidad, determinación, deben estar convencidos de su propia originalidad y, en cierto modo, creerse superiores a los demás⁵⁷. La Grecia Clásica, Roma, Egipto, India, la tradición judeo-cristiana, etc., son algunas de las culturas más fuertes de la historia, aquellas que han asentado los cimientos de la cultura en todo el mundo, respectivamente, y cuyos símbolos, ritos y tradiciones han perdurado incluso después de que desaparecieran sus sociedades, aunque esto no implica que poseyesen elementos de otras mitologías desaparecidas por su debilidad. Por tanto puede decirse que no ha existido ninguna civilización fuerte que no haya poseído una mitología o unas creencias particulares, es más, “ninguna civilización puede tener lugar si no ha experimentado el carácter escandaloso del discurso mítico”⁵⁸, es decir, no hay una civilización que no posea una mitología, del grado que sea, ni sería posible la existencia de una mitología sin una civilización que la crease. Está claro que ni los inmortales son inmortales, es la primera enseñanza del mito: “nadie se salva”⁵⁹, tal y como proclamó F. Nietzsche en su famosa frase: “Dios ha muerto”; sin embargo, el “alma” de estas civilizaciones es imperecedera.

⁵³ LEACH, Edmund, *Structuralism*. En ELÍADE, Mircea (ed.) *Encyclopedia of Religion*, vol. 7. 1987, pp. 54-64., En MARDONES, José María, op. cit., p. 75.

⁵⁴ MARDONES, José María, op. cit., p. 42.

⁵⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude, op. cit., p. 17.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 41.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 44.

⁵⁸ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 60.

⁵⁹ AYALA BLANCO, Luis Alberto, op. cit., p. 16.

La praxis humana del mito es el rito⁶⁰, y es que el hecho de relatar los mitos no es suficiente, también hay que participar de forma práctica en ellos. Cuando varios individuos se reúnen para practicar un rito y éste se convierte en una costumbre, los individuos crean su propia identidad como sociedad, se sienten partícipes de ella e integrados en la misma, esto les ofrece una estabilidad que permite a cada uno de los sujetos liberar energías y deja espacio a la creatividad⁶¹. Puede ocurrir que cada miembro comience a adoptar un rol determinado en la práctica ritual, esto sucede cuando el rito se institucionaliza de forma firme en una sociedad y se forma el núcleo primario de la misma.

“El rito es una experiencia por la cual cada individuo al practicarla participa de ella y se siente vinculado a la comunidad o sociedad de los Seres Sobrenaturales. (A través del rito) Se sienten más cerca de los dioses y de su propia comunidad”⁶².

En opinión de E. Cassirer, el rito precede al mito, es decir, que la práctica fue antes que la teoría tanto en sentido histórico como en sentido psicológico, J. W. Von Goethe aporta sentido a esta opinión argumentando: “al principio fue la acción”⁶³. Reflexionando, tiene mucho más sentido hacer una acción repetidas veces, convertirla en un hábito, que otros miembros del grupo social se unan para imitarla y acabe convirtiéndose en un rito y, posteriormente, justificarlo de forma teórica que, desde un principio, idear toda la maquinaria mitológica y culminarla con la praxis. Al igual que la acción no verbal precedió a la verbal y, a su vez, dio pie a que tuviera lugar⁶⁴. En opinión de J. Campbell: “los primeros mitos ayudan a la mente a participar sin sentimiento de culpa o de miedo en un acto necesario para la vida: matar. Matar es el ritual”⁶⁵. Por eso en la mayoría de mitologías los dioses y los héroes matan, para que los humanos no tengan reparo a la hora de matar puesto que es necesario para alimentarse y sobrevivir. El ser humano vive matando y para poder sobrellevarlo confeccionó mitos al respecto. El autor también explica que: “todos los mitos tratan sobre la maduración del individuo, desde la dependencia hasta la edad adulta, la madurez, y después la muerte; y cómo vincularse con esta sociedad y cómo vincular a esta sociedad con el mundo de la naturaleza y el cosmos”⁶⁶. La mayoría de los ritos tienen un sentido iniciático, ingresar en una sociedad, demostrar que se ha dejado la niñez atrás para comenzar una vida adulta, etc. El rito iniciático es más propio en los varones que en las mujeres porque, biológicamente, la mujer está preparada cuando es ya adulta para tener hijos y prueba de ello es la menstruación⁶⁷. Sin embargo, en los hombres no hay ninguna evidencia biológica que determine cuando se deja atrás la niñez para convertirse en un hombre por eso para ellos el rito iniciático cobra más valor y sentido.

⁶⁰ MARDONES, José María, op. cit., p. 52.

⁶¹ BERGER, Peter Ludwig y LUCKMAN, Thomas, *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1974. En MARDONES, José María, op. cit., pp. 46-47.

⁶² MARDONES, José María, op. cit., p. 47.

⁶³ GOETHE, Johann Wolfgang von, “Fausto”. *Tonos Revista de estudios filológicos*, núm., 22, enero 2012 [en línea]. Disponible en: <https://www.um.es/tonosdigital/znum22/secciones/teselas-2-fausto.htm>.

⁶⁴ MARDONES, José María, op. cit., pp. 46-47.

⁶⁵ CAMPBELL, Joseph, op. cit., p. 119.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 67.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 195.

Los mitos alientan a pensar que se puede alcanzar la perfección, la culminación de la fuerza y el aporte de luz solar en el mundo⁶⁸. En este sentido, los mitos son motivadores personales, una fuerza imperceptible que ayuda a pensar que todo es posible, que no hay límites dado que, entendidos como modelos ejemplares, acercan los Seres Sobrenaturales a los seres humanos e inducen a pensar que si ellos pudieron hacerlo porque no el resto. También incita a tomar como ejemplos a aquellos que son más fuertes, más inteligentes, más habilidosos, etc., puesto que no tendría sentido tomar como ejemplo a alguien que reuniese condiciones desfavorables o que fuera poco habilidoso porque la humanidad retrocedería en lugar de evolucionar. El mito enseña al individuo a ponerse metas y objetivos ambiciosos, además si los alcanza al mismo tiempo alcanzará una gran satisfacción personal, si por el contrario no lo hace como mínimo habrá aprendido una valiosa lección, pero siempre es mejor intentarlo que quedarse de brazos cruzados. Los mitos podrían ser vistos “como sucesos o acontecimientos singulares que se narran como prototípicos y transpersonales con un significado colectivo”⁶⁹. Fomentan un inconformismo positivo en el sentido de que aspiran a alcanzar la máxima realización y no contentarse con lo mediocre, esto ayuda a los individuos a ser mejores ciudadanos aptos para convivir en sociedad, enseñan a vivir la vida de acuerdo con la naturaleza, la sociedad, etc. Según la teoría de H. Blumenberg “el mito es desmontaje del absolutismo de la realidad”, porque aunque el mito ejerza de alguna manera una influencia positiva en el ser humano, no deja de ser una creación humana, un lugar donde el ser humano encuentra consuelo ante la hostilidad de la cruda realidad. El mito no fue creado únicamente para dar respuesta a preguntas existenciales, sino para dar apoyo y consuelo a su propio artífice cuando más lo necesitase, ésta es otra de las razones de la antigüedad del mito: es tan antiguo como los problemas, las dudas y las inseguridades humanas. Con la creación de un universo simbólico a medida que los seres humanos consiguen resguardarse y protegerse en un lugar donde todo tiene coherencia y sentido, al mismo tiempo que buscan aislarse de la realidad que les hiere⁷⁰. Esta idea del mito desembocará en la religión⁷¹, y ambos serán los máximos culpables del distanciamiento, aunque necesario, del ser humano con la cruda y fría realidad, mundos en los que el individuo se refugia o huye de sus problemas⁷². Cabe destacar que tanto la filosofía como la religión han sido los primeros detractores del mito, a pesar de que ambas son consecuencia directa de él.

“El mito oscila entre la concepción vulgar que lo arrumba al rincón de las leyendas o cuentos, puras invenciones con escasa o nula relación con la realidad, y la opinión de los estudiosos que sitúan al mito en el ámbito de lo real a niveles diversos”⁷³.

Aunque el mito y el cuento popular puedan parecer lo mismo *a priori* porque el cuento incluye en sus relatos numerosos elementos míticos y simbólicos, no son lo mismo. A. Saint-Yves reconoció en los cuentos populares un atisbo de los mitos de

⁶⁸ MARDONES, José María, op. cit., p. 42.

⁶⁹ MARDONES, José María, op. cit., p. 102.

⁷⁰ BLUMENBERG, Hans, *Arbeit am Mythos*. Frankfurt M: Surhkamp, 1979. En MARDONES, José María, op. cit., p. 85.

⁷¹ Véase apartado II. IV. De esta tesis doctoral.

⁷² MARDONES, José María, op. cit., p. 85.

⁷³ *Ibíd.*, p. 55.

iniciación totémicos, y es que en muchas ocasiones los cuentos narran mitos o los mitos se narran en forma de cuento. Según W. E. Peuckert los cuentos se formaron durante el neolítico en la zona del mediterráneo oriental, es decir en el seno de la cultura megalítica preindoeuropea. Son el reflejo de una estructura sociocultural en la que estaban presentes el matriarcado, la iniciación y los ritos de matrimonio característicos de los agricultores⁷⁴. Una gran diferencia es que la función del cuento popular es entretener mientras que el mito tiene como función instruir al espíritu⁷⁵. Otra disconformidad es que el mito no se reproduce a voluntad, no se crea un mito queriendo, para K. Kerényi esto sería una instrumentalización del mito, sino que se va formando de forma espontánea⁷⁶ con el paso del tiempo poco a poco y tranquilamente. En cierta manera podría decirse que el cuento sería la versión para niños del mito, pero no en un sentido “inferior”, ya que tratan temas muy serios, sino lúdico, entretenido y, en cierta manera, edulcorado. Un mito puede tener un final trágico, sin embargo un cuento siempre tiene final feliz⁷⁷, por eso también son conocidos como “cuentos de hadas”. Los hermanos Grimm o Hans Christian Andersen fueron escritores muy conocidos durante el siglo XIX por sus cuentos infantiles, todos cuentan una historia entretenida y divertida pero al mismo tiempo teñida con valores morales. En cierto modo, son también comportamientos ejemplares pero en versión suavizada, por ejemplo muchos de ellos tratan sobre una joven princesa que no quiere crecer porque vive feliz en su zona de confort, pero de pronto un buen día aparece un príncipe para demostrarle que, después de todo, no sería tan horrible marcharse de casa⁷⁸. Según O. Huth hay dos temas que predominan en los cuentos: el viaje al más allá y el matrimonio, al parecer porque eran temas fundamentales de la religión megalítica⁷⁹ y quizás también porque, son temas de gran trascendencia en la vida del individuo.

“El cuento es ante todo una forma literaria, como la novela o el drama, no una creación inmediata y espontánea del inconsciente. La explicación de la leyenda no esta en los cuentos, sino en los mitos”⁸⁰.

Existen dos tipos distintos de mitologías, una que vincula al ser humano con el mundo que le rodea, con la realidad circundante, es decir, con la naturaleza; y otra que le vincula con los de su especie, con la sociedad a la que pertenece. A lo largo de la historia de la mitología en Europa se puede apreciar claramente la interacción entre ambos sistemas⁸¹.

Los pueblos salvajes que existen a día de hoy, como los Yanomami, están en ese proceso de creación mítica donde se puede ver que el mito y el rito rigen sus vidas. E. B. Tylor afirma que existe una idea equivocada acerca de la capacidad creativa e ilimitada del individuo, ya que el mito vive en el inconsciente colectivo y ejerce su influencia desde allí a través de los sueños, por lo que el hombre no crea desde cero. Además en los orígenes hay dos aspectos claves que son: otorgar vida a todos

⁷⁴ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., pp. 203-204.

⁷⁵ CAMPBELL, Joseph, op. cit., p. 98.

⁷⁶ MARDONES, José María, op. cit., p. 42.

⁷⁷ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 207.

⁷⁸ MARDONES, José María, op. cit., p. 42.

⁷⁹ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., pp. 204-205.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 205.

⁸¹ CAMPBELL, Joseph, op. cit., p. 55.

los elementos que conforman la naturaleza y la terrible influencia que ejerce el lenguaje en sus primeros años sobre el espíritu humano⁸².

El mito pertenece al país de la memoria, pero la memoria es efímera, frágil y subjetiva. Por eso E. A. Havelock indica que lo importante es averiguar la potencia y la fortaleza de una tradición en una sociedad donde no hay documentos escritos⁸³. Gracias a la memoria social, que encuentra el modo de retransmitir el conjunto del saber a través del lenguaje, existe la cultura y la tradición en las sociedades “sin escritura”. Es ella quien asegura la reproducción de la conducta de la raza humana⁸⁴, si bien es cierto que existen sociedades que se preocupan más que otras en recoger de forma diferente esa memoria hablada, no solo a través del lenguaje oral y escrito⁸⁵, sino a través de imágenes, por ejemplo. Aunque el mito se asocie a la memoria y a la tradición oral, sería absurdo negar que la escritura favoreció su difusión y su continuidad. Por ejemplo, los poemas épicos de Homero acabaron convirtiéndose, sin quererlo, en una enciclopedia de conocimientos colectivos porque lo escrito tiene más peso que lo oral, precisamente porque prevalece, es sólido. Sin lugar a dudas los textos de Homero contribuyeron en gran medida a que Grecia se haya considerado como la cuna de la cultura occidental. Por ejemplo, tanto en *La Ilíada* como en *La Odisea* Homero relató de una forma magnífica y fabulosa la tradición de la cultura griega, dejando así atrás la memoria, lo cual no implica que la tradición oral se destruyera o fuera sustituida por la escritura. Las obras de Homero ejercen una función didáctica, es la epopeya convertida en lenguaje primordial, el centro de atención lo forman comportamientos ejemplares de Seres Sobrenaturales⁸⁶:

“Díjole a su vez Atenea, la diosa de ojos de lechuza: “vengo del cielo para apaciguar tu cólera, si obedecieres; y me envía Hera, la diosa de los niveos brazos, que os ama cordialmente a entrambos y por vosotros se interesa. Ea, cesa de disputar, no desenvaines la espada a injuriarlo de palabra como te parezca. Lo que voy a decir se cumplirá: Por este ultraje se te ofrecerán un día triples y espléndidos presentes. Domínate y obedécenos” (I, 206-207).

J. Mardones afirma que: “el mito atraviesa todas las realidades humanas relevantes”⁸⁷, y dichos mitos siguen siendo los mismos, aunque no sean tan visibles como en los tiempos arcaicos, están presentes, tal y como opina K. Jaspers, solo que se visten con la ropa adecuada para cada época. Siguen recorriendo los deseos, miedos, esperanzas y nostalgias de los seres humanos, no pueden volver porque nunca se han ido, siguen viviendo de alguna manera en el inconsciente colectivo envolviendo nuestros sueños de arquetipos e imágenes primordiales⁸⁸. “Los seres humanos son como peces moviéndose por el mar del mito”⁸⁹. La reformulación de un mito en otra época manifiesta un claro deseo de encontrar un sentido y un

⁸² TYLOR, Edward Burnett, op. cit., pp. 324 y 343. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 23.

⁸³ HAVELOCK, Eric Alfred, op. cit., pp. 1-59. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 40.

⁸⁴ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 48.

⁸⁵ *Ibíd.*, pp. 54-55.

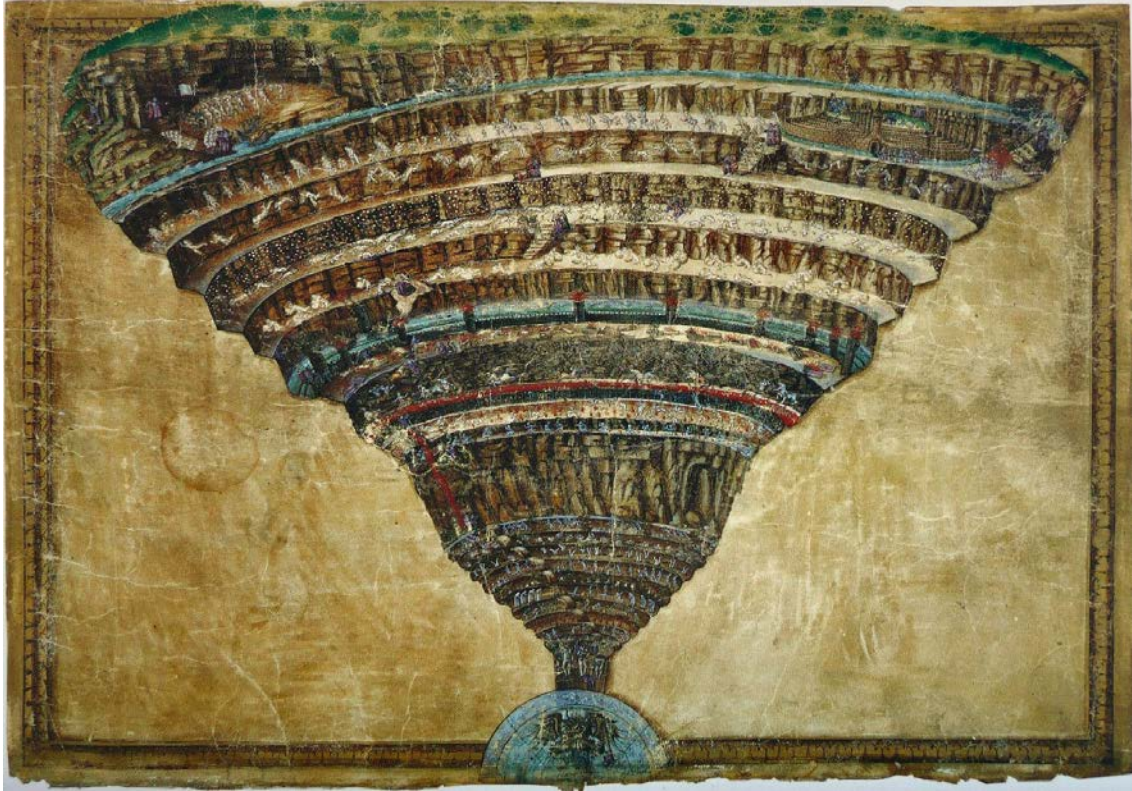
⁸⁶ HAVELOCK, Eric Alfred, *Preface to Plato*. Oxford, 1963, p. 119. En DETIENNE, Marcel, op. cit., pp. 40-41.

⁸⁷ MARDONES, José María, op. cit., p. 70.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 143.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 67.

porqué a los acontecimientos históricos⁹⁰ y es que el ser humano tiende a pensar que las cosas no pueden pasar porque sí, todo tiene que tener una explicación y un sentido. Un clarísimo ejemplo es el mito del infierno⁹¹, el cual se ha ido adaptando de acuerdo a las necesidades y a la mentalidad de la cultura del momento histórico concreto.



[13] Sandro Botticelli, *El mapa del Infierno*, 1480-1490.

“Casi todas las formas de la cultura hunden sus raíces en el pensamiento mítico. La mitología, o más bien la religión”, escribía E. Durkheim en 1899, “contiene en sí misma y desde el comienzo, aunque en estado confuso, todos los elementos que, al disociarse, al determinarse, al combinarse de mil maneras consigo mismo, han dado nacimiento a las diversas manifestaciones de la vida colectiva. La ciencia y la poesía han surgido de los mitos y las leyendas; las artes plásticas provienen de la ornamentación religiosa y de las ceremonias del culto; el derecho y la moral ha nacido a partir de prácticas rituales”⁹². Por eso el mito es el “elemento esencial de la civilización humana”⁹³, porque constituye la realidad.

⁹⁰ ELÍADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, op. cit., p. 141.

⁹¹ Véase V. IV.

⁹² DURKHEIM, Émile, *L'Année sociologique*, II, 1899, Préface, IV-V. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 132.

⁹³ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 27.

I.2. EL MITO COMO ORIGEN DE LA FILOSOFÍA. PRIMERA MANIFESTACIÓN DEL PENSAMIENTO RACIONAL.

En el anterior apartado se ha mencionado que el mito es una creación humana que responde a la necesidad de conocer el mundo y la realidad que nos rodea, por lo tanto es consecuencia directa de la curiosidad humana⁹⁴ y la encarnación del espíritu de búsqueda, tanto personal como colectiva. Es una explicación científica rudimentaria, o incluso podría ser asemejado a un razonamiento, que se consideraría simple y pueril, del origen de las cosas formulada por los primeros pueblos que moraron la Tierra. En la mayoría de ocasiones, los mitos son exagerados en extremo, rebuscados e irracionales, pero no dejan de ser el primer intento “científico” de la humanidad⁹⁵.

M. Detienne concluye que: “el mito conduce indirectamente al conocimiento porque es la razón de ser de las creencias, costumbres e instituciones cuya existencia parecía incomprensible de buenas a primeras”⁹⁶, pero hay que tener en cuenta que este “conocimiento” es de orden esotérico ya que va acompañado de un poder mágico-religioso⁹⁷, porque la “historia” narrada por el mito, la cual es portadora de este conocimiento, es secreta y se transmite en el transcurso de una iniciación. De la misma forma que “la razón tiene que ver con hallar el fundamento del ser y la estructuración fundamental del orden del universo”⁹⁸. Los mitos ofrecen una explicación del mundo y de su propio modo de existir en el mundo, y al recordarlos es posible repetir las épicas hazañas que hicieron los Seres Sobrenaturales *in illo tempore*, por eso conocer los mitos equivale a conocer el origen de las cosas⁹⁹, porque ellos mismos son la causa. Como puede observarse, mito y logos nacen con un mismo propósito que obedece a una característica intrínseca de la cultura occidental: conocer el fundamento de las cosas¹⁰⁰, la diferencia es que la respuesta del mito es una mezcla entre lo sobrenatural y lo racional difícil de entender para aquellos que no van más allá de las meras apariencias¹⁰¹. Pero para comprender el mito es absolutamente necesario ir más allá de la apariencia para llegar precisamente a la apariencia, porque más allá de lo que se manifiesta sigue habiendo algo más¹⁰². Los mitos serían imágenes que envían los Seres Sobrenaturales a los seres humanos para que éstos puedan ver y comprender aquello que no puede ser visto¹⁰³, por este motivo el mito no puede ser demostrado, tan solo imitado¹⁰⁴.

Filológicamente hablando, las palabras *mito* y *logos* son bastante próximas. El vocablo *mythos* pertenece al orden de *legein* como indica *mytholegein* o

⁹⁴ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 28.

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 30.

⁹⁶ MARDONES, José María, op. cit., p. 56.

⁹⁷ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 21.

⁹⁸ CAMPBELL, Joseph, op. cit., p. 64.

⁹⁹ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 20.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, pp. 82-83.

¹⁰¹ MARDONES, José María, op. cit., p. 158.

¹⁰² AYALA BLANCO, Luis Alberto, op. cit., p. 50.

¹⁰³ *Ibíd.*, pp. 82-83.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 42.

mythologia. El *legein* es una primera forma de conocimiento que ordena las cosas en la realidad otorgándoles un lugar, separando, clasificando y ordenando el espacio humano, quedando así alumbrado. Pero el mito está estrechamente vinculado al *legein* por su función, de esta forma los filósofos serían una especie de sucesores de la figura del chamán¹⁰⁵. De hecho, durante el siglo VI a. C. e incluso también durante la primera mitad del siglo V, *mythos* era un sinónimo de *logos* en muchos sentidos, en especial para referirse al hombre que sabe expresar su opinión y habla cuando lo necesita y es conveniente¹⁰⁶. Concretamente en la Hélade, *mythos* y *logos* eran equivalentes ya que trataban de hacer referencia a aquello que no se podía representar mediante enigmas. No eran rivales, sino que se complementaban el uno al otro. El hombre virtuoso debía reunir la capacidad de aconsejar debidamente compaginando palabras (*mitoi*) de buen augurio con palabras (*logoi*) puras¹⁰⁷, es decir, combinando relatos fantásticos con palabras que dieran fe de aquello a lo que hacen mención¹⁰⁸.

El primer enfrentamiento entre mitos y logos se produjo en el s. V a. C. A raíz de que, al parecer, Píndaro fue el pionero en utilizar el vocablo mito en el sentido de expresión mentirosa o engañosa. A esta opinión se sumarían más tarde Demócrito, Herodoto, los sofistas o Jenófanes, entre otros, afirmando que el mito era una narración que nadie podía creer¹⁰⁹. En muchas ocasiones se ha desvirtuado a los mitos calificándolos de falsos, irracionales, etc., y es que con la pérdida de la inocencia llega la incredulidad. En consecuencia, poco a poco el mito fue adquiriendo connotaciones como de una especie de fábula o cuento, favorecidas por su estructura narrativa enmarcada en el lenguaje popular¹¹⁰. C. Lévi-Strauss defiende que no debe descalificarse el pensamiento mítico equiparándolo a una especie de “pensamiento primitivo” porque en el momento en el que se creó no era arcaico sino contemporáneo y moderno. Fue una lógica racional desarrollada hace miles de años por aquello que guiaba a las gentes de aquel tiempo: el sentido común primigenio¹¹¹. Cada individuo percibe la realidad de una manera diferente, dependiendo de su educación, sus vivencias y su cultura, aunque existe una tendencia a unificar y globalizar la percepción de la realidad de una manera concreta¹¹². No se puede juzgar el pasado con los ojos del presente, el mito fue elaborado en los orígenes primordiales, es evidente que está menos desarrollado que el pensamiento filosófico, y éste a su vez está menos desarrollado que el pensamiento científico, pero todos siguen las mismas pautas de construcción. El logos es una consecuencia del mito, por eso “hay un *mythos* en todo logos y un

¹⁰⁵ CONFORD, Francis McDonald, *Principium Sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego*. Madrid: Visor, 1987, p. 136. En MARDONES, José María, op. cit., p. 70.

¹⁰⁶ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 63.

¹⁰⁷ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 64. La oposición mito/logos es un fenómeno tardío que se dio a causa de una supuesta necesidad por separar lo real de lo irreal, cosa que aun hoy no deja de ser un ingenuo pensamiento. Por eso Karl Kerényi nos recuerda que “Herodoto emplea todavía con toda tranquilidad logos allí donde Protágoras y Sócrates hubieran dicho mythos. El mismo Platón considera a ambos (logos y mythos) como una misma parte del arte de las musas.”, *La religión antigua*, Barcelona, Herder, 1999, p. 14. En AYALA BLANCO, Luis Alberto, op. cit., p. 23.

¹⁰⁸ AYALA BLANCO, Luis Alberto, op. cit., p. 23.

¹⁰⁹ MARDONES, José María, op. cit., p. 40.

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 38.

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 77.

¹¹² *Ibíd.*, p. 60.

logos en todo *mythos*, ambos se pertenecen mutuamente”¹¹³. Toda opinión y toda inteligencia parten o bien de un discurso mítico, de un discurso filosófico o de un discurso científico, y sería absurdo desacreditar a cualquiera de ellos puesto que no existe nada en una esfera superior a los mismos que permita juzgarlos¹¹⁴. El mito constituye el “trasfondo enigmático e inenarrable que precede a cualquier intento de conocimiento”¹¹⁵.

El pensamiento filosófico se originó en el mundo griego, más concretamente en la Escuela Jonia de Mileto, situada entre las ciudades griegas de Asia Menor hacia el s. VI, lo que no está tan claro es si esta forma de pensar surgió de repente o de forma progresiva. En opinión de J. Greimas en 1963 la filosofía presocrática emerge de la mitología¹¹⁶, “un *logos* que discurre del *mythos*”, porque el orden de la filosofía está, en un nivel semiótico, claramente, unido a la naturaleza del mito. Por lo tanto, el mito no solo fue el motor que puso en marcha la maquinaria del pensamiento en la Grecia Clásica sino que además lo acompañó en sus inicios, y caminaron juntos durante mucho tiempo¹¹⁷, en consecuencia, la primera filosofía griega no solo encuentra su origen en la mitología y en el rito, sino que además está claramente influenciada por ellos. “La espalda de la filosofía se apoya en el mito”¹¹⁸, lo que evidencia una clara presencia del mito dentro de la filosofía. Además, las primeras teorías filosóficas derivan de las mitologías, como por ejemplo: el misterio de la creación del mundo, el misterio de la aparición del ser, etc.¹¹⁹. A pesar de que existen hipótesis que diferencian claramente entre mito y logos como las de F. M. Cornford o J. P. Vernant, el propio F. M. Cornford apoya esta teoría sobre el origen mítico y ritual de la primera filosofía griega¹²⁰. Existen grandes similitudes entre las estructuras de pensamiento de, por ejemplo, Anaximandro y un poeta mítico como pudo ser Hesíodo. F. M. Cornford aseguraba que las teorías de Hesíodo estaban basadas en otras provenientes de tiempos remotos como el Neolítico y otras de Oriente Próximo que a su vez estaban unidas a importantes rituales, por eso en cierta manera, Hesíodo es tan racional como los filósofos de Mileto, aunque, por otra parte, muchos de los mitos registrados por Hesíodo ya habían sufrido largos procesos de modificaciones. Pero Hesíodo no solo los registra, sino que los ordena, como en su *Teogonía*¹²¹ por ejemplo, haciendo así una especie de inventario y al hacerlo introduce un principio racional en las elaboraciones del pensamiento mítico¹²². F. M. Cornford tenía la impresión de que “los filósofos se limitaban a repetir a la luz del día, lo que el mito ya decía en la oscuridad”¹²³. Por todo ello se evidencia que existe cierto “hilo de continuidad histórica entre el

¹¹³ MARDONES, José María, op. cit., p. 66.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 75.

¹¹⁵ AYALA BLANCO, Luis Alberto, op. cit., p. 23.

¹¹⁶ GREIMAS, Julius Algirdas, “La mythologie comparée (1963)”. En: *Du sens*. París, 1970, pp. 117-118. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 143.

¹¹⁷ MARDONES, José María, op. cit., p. 149.

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 153.

¹¹⁹ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 119.

¹²⁰ VERNANT, Jean Pierre, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel, 1993, (3ª ed.), p. 340; RUIZ YAMUZA, Emilia, *El mito como estructura formal en Platón*. Univ. De Sevilla, 1986, p. 18, y KIRK, Geoffrey Stephen, *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*. Barcelona: Paidós, 1973. En MARDONES, José María, op. cit., p. 149.

¹²¹ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 147.

¹²² ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 160.

¹²³ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 148.

pensamiento mítico religioso y la reflexión filosófica”¹²⁴, ejemplos de ello son los casos de India y Grecia¹²⁵.

El pensamiento filosófico griego consentía lo fundamental del pensamiento mítico, como por ejemplo el eterno retorno de las cosas, o lo que es lo mismo, la visión cíclica de la vida cósmica y humana. Lo aceptaba entre otras cosas porque los griegos no pensaban que la historia lineal fuera objeto de conocimiento, por eso la física y la metafísica griegas durante sus primeros años desarrollaron temas propios del pensamiento mítico¹²⁶. En la teoría del *ápeiron* de Anaximandro por ejemplo, se perciben claramente resquicios de los mitos, en ella decía que “todas las cosas nacieron del *ápeiron* y a él volverán”¹²⁷, pero ¿qué es el *ápeiron*? No deja de ser una figura abstracta con influencias del eterno retorno, el círculo que hace volver al principio, el comienzo sin fin relacionado con la vuelta a la condición paradisiaca de los orígenes.

Para C. Lévi-Strauss existe una especie de “rechazo” hacia la mitología a favor de la filosofía, como si ésta última fuera una superación de la primera. En este sentido la filosofía sería el “desarrollo” o la “mejora” de la mitología pero, aún en el caso de que así fuera, que no lo es porque no son magnitudes comparables, la filosofía seguiría sin ser la realización de la mitología porque no es un saber verdadero y absoluto ni mucho menos. De hecho no dejan de ser teorías hechas por humanos que pueden errar, la filosofía es el desarrollo del pensamiento humano, un primer intento de razón, el preludio de la ciencia¹²⁸. La Ilustración, por ejemplo, intentó desvirtuar el mito calificándolo de anticuado y desfasado, sin darse cuenta de que tanto el mito como la ciencia persiguen lo mismo: sustituir el caos y proporcionar un “cosmos” calculable, comprensible y fiable. La propia Ilustración, incluso, tiene su origen en los mitos, ellos fueron los primeros que asociaron la luz con la sabiduría¹²⁹, la razón, la sociedad patriarcal, etc., de ahí que los individuos de aquella época se hicieran llamar “ilustrados”. En contraposición a este movimiento apareció el Romanticismo¹³⁰, del que se hablará más adelante en profundidad. Durante la Ilustración se achacaba lo fantástico a la ignorancia, “figura de lo maravilloso, denunciada como un no saber”¹³¹, hasta que E. Cassirer le devolvió al pensamiento mítico su categoría de autónomo y autosuficiente a través de su lógica y de su modo de experiencia, “se convirtió en la tierra natal en donde la filosofía toma conciencia de sí misma a medida que se vuelve abstracta”¹³². Según el punto de vista de H. Blumenberg “la contraposición entre mito y razón es una invención tardía y desafortunada”¹³³.

La razón es una característica intrínseca del ser humano y el predominio de ésta sobre otros tipos de conocimiento es un producto histórico, H. G. Gadamer

¹²⁴ MARDONES, José María, op. cit., p. 69.

¹²⁵ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 128.

¹²⁶ *Ibíd.*, p. 120.

¹²⁷ ELÍADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, op. cit., p. 118.

¹²⁸ DETIENNE, Marcel, op. cit., pp. 143-144.

¹²⁹ MARDONES, José María, op. cit., p. 132.

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 86.

¹³¹ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 70.

¹³² *Ibíd.*, p. 145.

¹³³ MARDONES, José María, op. cit., p. 84.

ahondaría más en la cuestión especificando que la razón es un producto de la Ilustración y del cristianismo. Pero aunque la razón sea característica del hombre no quiere decir que el hombre siempre tenga la razón, “la razón es un atributo exhaustivo del hombre, es la que decide lo que es verdadero y lo que es falso, emana del hombre mismo, y con ello la estupidez consolida su imperio”¹³⁴. Por eso tratar de imponer la razón como condición *sin e qua non* de cualquier cultura no sería más que “iluminismo de quinta”¹³⁵.

La ciencia piensa de manera muy diferente al pensamiento mitológico¹³⁶, pero, aunque no lo parezca, la mitología no piensa de forma tan absolutamente radical con respecto a la ciencia puesto que su objetivo es también buscar respuestas, que más da si una la encuentra en los átomos y otra en las hazañas que los Seres Sobrenaturales hicieron *in illo tempore*. El pensamiento científico surge como una necesidad de poner fin al caos y a la irracionalidad provocados por el mito¹³⁷, y por ello el primer paso hacia ella fue dejar atrás todo lo fantástico. Sin lugar a dudas el gran logro del pensamiento científico es abandonar la niñez para convertirse en adultos y aprender a pensar por uno mismo¹³⁸, en este sentido la ciencia sería equivalente a los ritos iniciáticos para dejar atrás la infancia y pasar a la vida adulta. De igual forma, el mito fue una forma de brindar claridad y organización a la realidad, por eso no fue intención del mito provocar el caos con sus explicaciones. En cierta manera, la ciencia es un mito más que arroja el mundo porque son pocos los que están capacitados para entender realmente la explicación científica de las cosas. Son conceptos que se parecen más a una figura mítica que a algo definido, el mundo no es más que una representación un espejismo imaginario y engañoso. Por eso algunos seres humanos perciben la ciencia como un mito¹³⁹. P. Feyerabend afirma incluso que la ciencia y el arte son lo mismo y que el mito de la brujería o de la herejía se utiliza cada vez que la ciencia se sale de los cánones establecidos y explica algo complejo de entender¹⁴⁰. Ejemplo de ello fue el caso de Galileo Galilei que fue perseguido por la Iglesia, más concretamente por la Inquisición, por apoyar la teoría del heliocentrismo enunciada por Copérnico. Galileo Galilei fue el primero en utilizar el método científico, ya que gracias a su invento el telescopio pudo aportar pruebas que demostraron la teoría de Copérnico, iniciando así el primero de muchos combates entre la ciencia y la religión. Siempre ha existido y existirá el sentido racional y científico del mundo, pero eso no tiene porqué dificultar que el mito permanezca siendo aquello que la ciencia rememora en su constante deseo por darle una explicación a la existencia. El mundo es un misterio que aparece desapareciendo y el mito es la narración de esa desaparición que personifica la estancia del mundo y cualquier intento por enclaustrarlo en conceptos concretos y agarrotados supone

¹³⁴ AYALA BLANCO, Luis Alberto, op. cit., p. 54.

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 40.

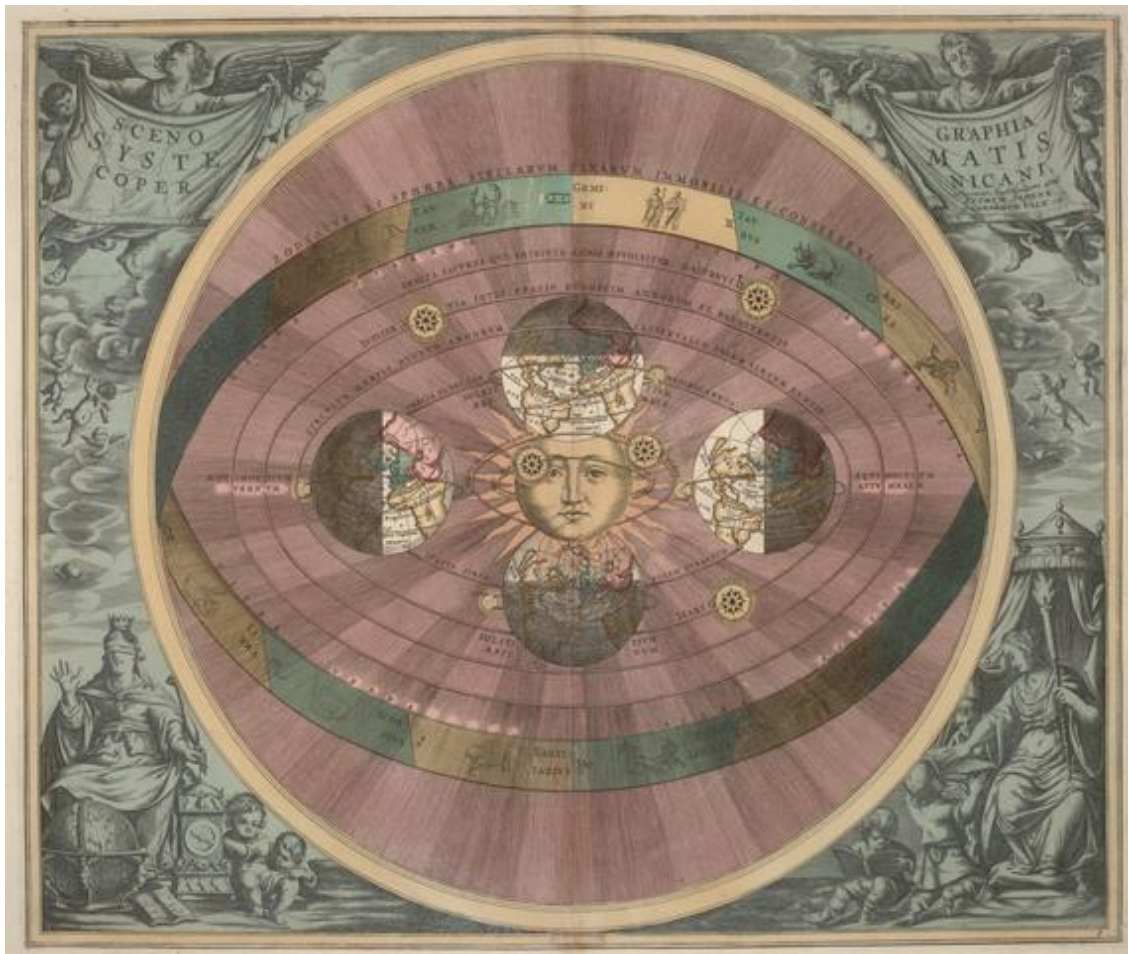
¹³⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude, op. cit., p. 24.

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 29.

¹³⁸ AYALA BLANCO, Luis Alberto, op. cit., p. 53.

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 25.

¹⁴⁰ FEYERABEND, Paul K., *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Madrid: Tecnos, 1981; *La ciencia en una sociedad libre*. Madrid: Siglo XXI, 1982; *Adiós a la razón*. Madrid: Tecnos, 1984; *¿Por qué no Platón?* Madrid: Tecnos, 1985, *Ambigüedad y armonía*. Barcelona: Paidós, Buenos Aires, México, Filippini-Ronconi, P. (1997): “Symbols and the creative Imagination”, *Eranos Yearbook*, 45-47, 1999. En MARDONES, José María, op. cit., p. 162.



[14] Andreas Cellarius, *Atlas Harmonia macrocosmica*, 1660.

su muerte, o cuanto menos su estancamiento. Por este motivo tratar de oponer mito y ciencia es una tentativa resentida para omitir la condición misteriosa del universo¹⁴¹. E. Cassirer decía que “lo racional es lo aparentemente irracional”, por eso a primera vista, incluso se podría pensar que el mito es racional y la ciencia no, a los ojos de un niño por ejemplo, *a priori* podría ser más creíble una historia sobre Seres Sobrenaturales que han hecho heroicas proezas, que historias sobre partículas subatómicas, pongamos el caso. Igual que no ve a su alrededor Seres Sobrenaturales, tampoco ve las partículas microscópicas que inundan la Tierra, entonces ¿por qué iba a creer a unos sí y a otros no? No tiene razones empíricas, necesita fe para fiarse de cualquiera de las dos explicaciones. Aunque es descabellado, el mito es una historia perfectamente construida y fácil de entender, tan complejamente bien trazada y bien estructurada que parece mentira que no sea verdad, o mejor dicho, que sea inventada. Sin embargo, la ciencia explica la realidad de manera verdadera, pero es difícil y compleja de entender. El mito, al ser un relato simbólico, descubre cosas imaginándolas, estructurando de esta forma la realidad sin dejar de producir sentido y de revelar el ser. No existe una única “verdad simbólica” porque siempre está abierta a las reinterpretaciones

¹⁴¹ AYALA BLANCO, Luis Alberto, op. cit., p. 26.

infinitas e inagotables del símbolo, volvemos a lo anterior: hay muchas maneras y niveles de acercamiento a la realidad¹⁴².

“La irrealidad del mito es la irrealidad del mundo, mientras que la verdad del mundo, su proyección científica, es un simple relato narrado por un pequeño simulacro llamado humano, por un diminuto pedazo de tejido fantasmal que inopinadamente se erige como metonimia del propio mundo tan irreal como verdadero es su estatuto científico. Por eso la verdad del mito descansa precisamente en su irrealidad”¹⁴³.

Homero fue el autor de la primera manifestación de actividad racional escrita, pero ¿por qué la escritura es tan importante? Porque es un instrumento a través del cual se puede difundir una idea o una opinión fácilmente y de este modo es posible convencer al mayor número de gente posible¹⁴⁴, por este motivo la razón debe conocer el arte de escribir¹⁴⁵. En Grecia, durante los inicios de la escritura, ésta tenía una función crítica y quienes practicaban sus virtudes y beneficios eran pequeños grupos formados por intelectuales como filósofos, médicos y logógrafos¹⁴⁶. La institución de la palabra escrita tiene mucho que ver con la intención inesperada y progresiva del logos por hacerse con el control del conocimiento como si éste fuera único y al mismo tiempo válido, cuando en un principio era un medio para aproximarse al enigma¹⁴⁷. Fue Jenófanes, el primero en criticar a Homero y Hesíodo por utilizar expresiones mitológicas sobre la divinidad¹⁴⁸, quien afirmaba, y a la vez consideraba un problema, que desde el comienzo todos habían aprendido según Homero¹⁴⁹. Y no le faltaba razón porque los primeros textos escritos generaron una tremenda influencia sobre la creatividad intelectual y, particularmente sobre la memoria social¹⁵⁰. Esto apoyaría la teoría de G. E. Lessing que dice que el triunfo de la razón llegó por medio de la educación¹⁵¹. Pero, sin embargo, fue Herodoto quien llevó a cabo el primer proceso de interpretación y sistematización, es decir, llevó a cabo una actividad logográfica al combinar *mythos* con *logos*, o lo que es lo mismo el escribir y el contar. El primero que utilizó la palabra mitología fue Platón hablando de la “primera ciencia de los mitos”¹⁵², porque al contrario de lo que se pueda pensar la mitología es joven y nueva porque el mito antes de ser pensado y hablado, en Grecia el mito se escribe¹⁵³. A raíz de las críticas de Jenófanes, el pueblo griego fue vaciando al

¹⁴² MARDONES, José María, op. cit., p. 94.

¹⁴³ AYALA BLANCO, Luis Alberto, op. cit., p. 39.

¹⁴⁴ *Ibíd.*, p. 47.

¹⁴⁵ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 39.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 90.

¹⁴⁷ AYALA BLANCO, Luis Alberto, op. cit., p. 22.

¹⁴⁸ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit. pp. 7- 8.

¹⁴⁹ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 85.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, pp. 157-158.

¹⁵¹ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 188.

¹⁵² BRANDWOOD, Leonard, *A world index to Plato*. Leeds, 1976; y análisis de BRISSON, Luc sobre mūthos y sus compuestos en el *corpus* platónico. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 105.

¹⁵³ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 103. Esto también hace referencia a la cita nº 38 del Capítulo II titulado “Por la boca y por el oído” en la que se formula la hipótesis de que: “es más que probable que *La Ilíada* y *La Odisea*, bajo su forma actual, hayan sido compuestas por escrito, y no oralmente” (*Le monde d’Ulysse*, p. 35.); La primera versión francesa decía: “Hasta es posible” (p. 28). Todo ello, a su vez, hace referencia a que la razón debe conocer el arte de la escritura porque Homero es el autor de la primera manifestación de actividad racional.

mythos poco a poco de todo valor religioso metafísico¹⁵⁴. En tiempos de Tucídides, el adjetivo *mythodes* era sinónimo de “fabuloso” y “sin pruebas”, contrario a cualquier verdad o realidad¹⁵⁵. La desmitificación de la religión griega llega como consecuencia del triunfo de la filosofía rigurosa y sistemática de Platón y Sócrates, aunque sus teorías seguían teniendo grandes influencias de las mitologías, Platón, por ejemplo, afirmaba en una de sus teorías que “el verdadero saber es esencialmente divino: todo lo demás es simple filosofía”¹⁵⁶. La aparición de la filosofía no hizo desaparecer el pensamiento mítico y sacrificial, sino que en contra de todo pronóstico, ha logrado sobrevivir, si bien modificado o disfrazado, y perdurar en la historiografía sorprendentemente¹⁵⁷, y lo que es más, sigue presente, oculto detrás de la superstición científica¹⁵⁸ ya que éste no se puede superar mientras el prestigio de los orígenes siga intacto¹⁵⁹. Puesto que la filosofía nació en Grecia a raíz de la mitología, cualquier interpretación dentro de la cultura occidental sobre algún mito griego está condicionada en mayor o en menor medida por la crítica de los racionalistas griegos¹⁶⁰.

Los integrantes de los pueblos arcaicos que elaboraron los mitos no tenían ningún motivo para inventar historias carentes de sentido¹⁶¹, por lo tanto su intención no era mentir ni difundir falacias, como opinaban Jenófanes, los sofistas, Herodoto, etc., con el fin, por ejemplo, de crear la confusión o de utilizar el mito como una herramienta para controlar a la población, como después intentaría la iglesia con la religión cristiana. La mitología agreste es fundamentalmente experiencia y pensamiento místicos que constituyen la historia sagrada de las sociedades inferiores. Posteriormente, aparecería otro tipo de mitológica más culta que haría despojarse de la forma de mito y a la vez de su contenido positivo. Pero aún así el mito no deja de ser una figura entre lo prelógico y lo racional *sui géneris*, sin embargo esto no quiere decir que un sistema elimine al otro, ambos pueden coexistir¹⁶², se halla entre la especulación y la acción, es la semiverdad de los filósofos¹⁶³. Es bizarro y peculiar, produce admiración, sorpresa y desconcierto, y no puede contradecirse porque es una narración que no puede ser rebatida ni contrastada¹⁶⁴. Para M. Griaule la mitología es invención libre de planteamientos que priman, pero que a su vez no puede accederse a ellas en cualquier momento. En su opinión, es una primera metafísica tan alucinante para el pensamiento existencial que éste llegará a estimar su metafísica particular como una segunda

¹⁵⁴ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., pp. 7- 8.

¹⁵⁵ Cf. TUCÍDIDES, Historia, I, 21; JAEGER, Werner Wilhelm, *The Theology of the Early Greek Philosophers*, pp. 19, 197-198. En ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 161.

¹⁵⁶ AYALA BLANCO, Luis Alberto, op. cit., p. 84.

¹⁵⁷ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 121.

¹⁵⁸ AYALA BLANCO, Luis Alberto, op. cit., p. 27.

¹⁵⁹ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., pp. 119-120.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, pp. 156-157.

¹⁶¹ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 60.

¹⁶² También optaran por esta interpretación VAN DER LEEUW, Gerardus, *L'Homme primitif et la religion. Étude anthropologique*. París, 1940; y LEENHARDT, Maurice, *Do kamo. La personne et le mythe dans le monde mélanésien*. París, 1947. (trad. Cast.: Do Kamo, EUDEBA, Buenos Aires). En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 139.

¹⁶³ BRÉHIER, Émile, “Philosophie et mythe”. En: *Revue de métaphisique et de morale*, 22, 1914, pp. 361-381. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 160.

¹⁶⁴ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 69.

mitología, una especie de “superación”¹⁶⁵. Según la teoría de H. W. Bartsch, “el mito es portador de significaciones que tan solo pueden expresarse mediante las figuras míticas”¹⁶⁶, la mitología podría definirse como “pensamiento de pensamientos” por este motivo no puede carecer de comprensión, ya hable de forma literal o de forma figurada queriendo decir más de lo que la rigurosa razón puede entender en él, tal y como sostiene la teoría de los simbolistas¹⁶⁷. Según la teoría de J. Rudhart, el mito griego es una manifestación de la razón pero con derecho a la subjetividad que es la única que puede encontrarle al mundo el sentido religioso a través de imágenes simbólicas¹⁶⁸. Este tipo de imágenes existieron en todas las culturas, pero la más importante para el mundo occidental es la cultura griega porque gran parte de su ciencia está basada en ella.

Existe una cualidad en el ser humano que favorece la superación de los temores y permite llevar a cabo las lecciones aprendidas: la memoria. Esta habilidad se encuentra al servicio del conocimiento práctico y técnico, ayuda al intelecto para hacer un estudio integral de la situación. Como ya opinaban los faraones del antiguo Egipto, la mentira solo lleva al sufrimiento y a la decadencia, por eso como para ellos eran los representantes de la divinidad en el mundo terrenal debían dar ejemplo, comportarse como tal y decir la verdad en todo momento para no llevar a su pueblo a la ruina y a la destrucción¹⁶⁹. De ahí que la verdad sea tan importante y de que se trate de la verdad de los actos y de las posibles consecuencias de esta verdad, por ello es imprescindible que la memoria se amolde rigurosamente a la verdad de los actos para que pueda reactivarse por medio de acciones correctas para la ciudad¹⁷⁰. La memoria es la autoridad que fundamenta la religión y la historia, que a su vez está detrás de la razón¹⁷¹. Pero en muchas ocasiones lo imaginario se aprovecha de la memoria tradicional y lo irreal se adueña de las narraciones de los logógrafos, los discursos de los genealogistas y los análisis de los arqueólogos¹⁷², convirtiendo la realidad en mentira como consecuencia del paso del tiempo y, por lo tanto, sin intencionalidad ninguna de hacerlo. Son muchos los que aprovechan la fragilidad y la flaqueza de la memoria para modificar los hechos a su antojo y según su conveniencia instituyendo así su propio discurso como lo verdadero y real. Se califica como “hechos” a todo aquello que cuando se intenta aprehender desaparece¹⁷³, por eso el conocimiento puede considerarse como memoria de todo aquello que ya no está. El deseo no es más que una falta de algo, es la memoria de lo siempre ausente, al igual que la ciencia y el mito son el recuerdo de lo irrepresentable¹⁷⁴.

¹⁶⁵ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 149.

¹⁶⁶ Cf. BARTSCH, Hans Werner, *Kerygma und Mythos*. 1966.

¹⁶⁷ Cf. VAN RIET, Georges, “Mythe et vérité”. En: *Revue philosophique de Louvain*, 58, 1960, pp. 15-87. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 136.

¹⁶⁸ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 151.

¹⁶⁹ Véase ELÍADE, Mircea, “Responsabilidades de un Dios encarnado”, pp. 130-131 y 142-143. En: *Historia de las creencias y las ideas religiosas: De la Edad de Piedra a los Misterios de Eleusis*, Vol. I. Barcelona, México y Buenos Aires: Paidós, 1999.

¹⁷⁰ TUCÍDIDES, II, 43, 2: “Su gloria subsiste para siempre en las memorias, en cada ocasión que, indefinidamente, ofrecen la palabra y la acción”. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 79.

¹⁷¹ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 108.

¹⁷² *Ibíd.*, p. 159.

¹⁷³ AYALA BLANCO, Luis Alberto, op. cit., p. 56.

¹⁷⁴ *Ibíd.*, p. 69.

Para los griegos el mito era algo muy real y podían identificar su “engaño” sin dejar de vivir su sustantividad, el mundo y la sociedad actuales son el producto de las “mentiras” que los griegos veían a través del filtro de la mitología. El mito actuaba como una especie de “traje” que los griegos portaban para poder vivir la vida de forma plena, adecuada y con sentido. Resulta cándido pensar que los mitos son meras respuestas a las preguntas que plantea el universo, bellas metáforas que tienen como cometido mentar los fenómenos naturales. Tal y como afirma L. Ayala Blanco: “si los mitos explican algo es porque son aquello que explican”¹⁷⁵. Por eso el mito se deja sentir, no comprender, porque no es razón sino sentimiento¹⁷⁶ que lleva al conocimiento a través del acto de vivir porque la experiencia es el trato que los seres humanos mantienen con el mundo que les rodea a través de sus sentidos¹⁷⁷ y por lo tanto la idea es que no solo se conoce a través de la mente, sino también a través de los sentidos, del corazón, de la intuición, etc.

Desde el punto de vista del mito, la razón no es más que una trampa que los dioses legan al hombre para que éste tenga la ilusión de que existe un sentido, algo a lo que agarrarse cuando todo falla. El origen del logos se halla en el mito cretense del laberinto donde el monstruo representa a la razón que pretende destruirlo todo, y el logos se halla representado en el propio recorrido del laberinto, el hilo que Ariadna le entrega a Teseo para que pueda encontrar y rescatar a los jóvenes adentrados en el laberinto ejemplifica las “vueltas” que da el pensamiento humano hasta llegar a la “razón” o conclusión. Pero cuando se sale del laberinto el ser humano se hace consciente de nuevo de su inmediatez, lo que equivale a su propia destrucción, ya que “la razón es esencialmente un instrumento de destrucción”¹⁷⁸, como decía Zenón: “cualquier argumento llevado a su límite, con absoluto rigor lógico, desemboca en la destrucción de la razón misma”¹⁷⁹. Por eso si de verdad los individuos fueran seres racionales, el suicidio sería la primera creación del estado para procurar la felicidad humana¹⁸⁰. Aunque verdaderamente la razón debería ser una herramienta para que los seres humanos fueran cada vez mejores, y de ese modo puedan alcanzar su felicidad¹⁸¹. Pero este mito podría tener otra interpretación en la que el minotauro personificase la parte más animal e irracional existente en el individuo, en la esperanza de que aquello que no tiene representación puede ser conocido. Entonces salir del laberinto equivaldría a distanciarse cada vez más de aquello que se está buscando, porque en realidad lo óptimo sería encontrar al minotauro, al *Ello* y conocerlo para aprender a domesticarlo. En este sentido dioses como Dionisos representarían la experiencia intuitiva mientras que otros como Apolo representarían a la razón¹⁸², el asunto es que estos dos dioses en concreto personifican muy bien ambos extremos.

¹⁷⁵ AYALA BLANCO, Luis Alberto, op. cit., pp. 26-27.

¹⁷⁶ *Ibíd.*, p. 28.

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 55.

¹⁷⁸ *Ibíd.*, p. 46.

¹⁷⁹ *Ibíd.*, p. 23.

¹⁸⁰ *Ibíd.*, p. 52.

¹⁸¹ *Ibíd.*, p. 50.

¹⁸² *Ibíd.*, pp. 42-43.

“El mito, el arte, en definitiva todo aquello que no cabe en la cama de Procusto de la esencia, es cercenado hasta que se ajusta a las medidas preestablecidas o degradado como simple mentira”¹⁸³.

¹⁸³ AYALA BLANCO, Luis Alberto, op. cit., p. 53.

I.3. LA HUELLA DEL MITO EN EL INCONSCIENTE PERSONAL Y COLECTIVO: LOS ARQUETIPOS Y EL ETERNO RETORNO.

A veces se observan similitudes entre algunas mitologías, que por ejemplo, comparten dioses, ritos, héroes, etc.¹⁸⁴. Por ejemplo la figura griega de Heracles se inspira en otra de origen sumerio: Gilgamesh, ambos tienen una parte humana y otra divina y su objetivo es alcanzar la inmortalidad propia de los dioses. Resulta extraño observar este tipo de coincidencias tan evidentes en distintas culturas, o incluso en ocasiones cuando existe entre las sociedades del origen de las mitologías una distancia geográfica muy grande o ni siquiera son de la misma época. Por ello el problema, como dice C. Lévi-Strauss reside en averiguar si existe algún orden detrás de ese aparente desorden¹⁸⁵ y una de las claves para indagar en la cuestión reside en que los mitos son historias creadas por el ser humano.

Según la teoría del psicoanalista austríaco S. Freud y su discípulo suizo C. G. Jung, “el mito está basado en el inconsciente”¹⁸⁶. En el apartado II. I se ha expuesto que los mitos son narraciones simbólicas y que los símbolos son como huellas que se van quedando en el inconsciente, es decir, en lo más profundo de la psique, a lo largo del propio proceso de vivir. Según la teoría del psicoanálisis de S. Freud, la psique humana se subdividiría en tres partes: *Superyó*, *Yo* y *Ello*; según esto el *Superyó* es la parte que alberga los principios morales y éticos recibidos de la cultura, además es la conciencia moral y el *Ideal del Yo*; el *Yo* es la parte que actúa intentando cumplir los deseos del *Ello* pero respetando las exigencias del *Superyó* y; por último, el *Ello* es la parte más arcaica de la psique humana, en ella se guardan los deseos y las más bajas pasiones. En esta parte inconsciente se recoge todo lo heredado de tiempos anteriores, el *Ello*, o lo que es lo mismo: el inconsciente, intenta manifestarse en el *Yo* a través de los sueños, ya que son su idioma, aunque según S. Freud, la mayor parte del *Ello* sigue siendo desconocida.

Según C. G. Jung y E. Neumann, los mitos son una “narración simbólica fruto de la proyección del inconsciente colectivo transpersonal”¹⁸⁷. Son un producto colectivo resultado de la experiencia vital de toda la humanidad, es decir, surgen del esfuerzo que realiza cada individuo por llegar a ser sí mismo y es que la gran aventura del ser humano consisten en “llegar a ser verdaderamente el que se es”. “Encontrarse a sí mismo, como supo la sabiduría antigua, especialmente la griega, es una tarea permanente”¹⁸⁸, quizás por eso se dejó seducir también por el proceso de llegar a la mismidad del ser en el que juegan un papel muy importante las primeras relaciones que se establecen en la infancia, especialmente con el padre y con la madre. Este largo recorrido que ha llevado al “despertar” de la conciencia humana (creación de la luz)¹⁸⁹ tanto colectiva como individual, ha dejado su rastro en el inconsciente colectivo en forma de “imágenes primordiales” o “arquetipos”.

¹⁸⁴ Véanse los apartados: II.3.1., II.3.2., II.3.3., II.3.4. y II.3.5. de esta tesis doctoral.

¹⁸⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude, op. cit., p. 30.

¹⁸⁶ CAMPBELL, Joseph, op. cit., p. 98.

¹⁸⁷ MARDONES, José María, op. cit., p. 101.

¹⁸⁸ *Ibíd.*, p. 99.

¹⁸⁹ CASSIRER, Ernst, recogido por NEUMANN, Erich, *Filosofía de las formas simbólicas*. México: FCE (2ª ed. 1998), 1976, p. 94s. En MARDONES, José María, op. cit., p. 101.

Todo esto también es básico, según las psicologías freudiana y jungiana para la formación del *Yo*, sistema neurálgico del ser humano. Según la teoría de C. G. Jung: “los mitos funcionan como un gigantesco reservorio de deseos y anhelos expresados en “imágenes primordiales” o en “formas pictóricas de los instintos” por los que el inconsciente se revela a la conciencia¹⁹⁰ a través de los sueños, y como habitan en el inconsciente colectivo, las imágenes primordiales o símbolos, aparecen en muchas culturas, por lo tanto se ratifica que no son el producto de una imaginación aleatoria y alterable, sino que revelan algo mucho mayor y mucho más importante: la estructura fundamental del psiquismo del ser humano. Si se interpretan bien, conducen al conocimiento de una parte de la existencia humana que de otra forma hubiera sido incognoscible, por lo tanto son un método para conocer a ese gran desconocido que es el inconsciente, o dicho de otro modo, el proceso humano de llegar a la conciencia¹⁹¹. El mito es un lugar donde uno es capaz de encontrarse consigo mismo, una historia sobre como la conciencia estaba bajo el influjo del inconsciente y poco a poco fue separándose y convirtiéndose en un estamento independiente. L. Gernet viene a decir de alguna manera que el mito nos proporciona información sobre el inconsciente colectivo¹⁹², al igual que el inconsciente colectivo nos revela datos sobre los mitos.

El cuerpo y la mente son esencialmente los mismos en todos los seres humanos de todo el mundo, es decir, siguen el mismo proceso de formación, aunque casi siempre el resultado no es idéntico. Esto provoca que haya muchas coincidencias y conexiones aparentemente extrañas y descontextualizadas, por ejemplo, que una persona en Estados Unidos tenga la misma idea que una persona en Alemania. C. G. Jung enunció su teoría de los arquetipos en base a esto, los seres humanos tienen una mente formada por un proceso común, y sobre todo también por la constatación de la existencia de “imágenes arquetípicas” que se encuentran en el inconsciente colectivo. Como diría C. G. Jung:

“[...]En ningún momento podemos dejarnos llevar por la ilusión de que un arquetipo puede ser aclarado y, de este modo, superado. Hasta el mejor de todos los intentos de explicación no es otra cosa que una traducción, más o menos conseguida, a otro lenguaje de imágenes (el lenguaje no es sino una imagen)”¹⁹³.

Se trata de imágenes muy antiguas que tratan sobre temas universales recogidos en los mitos, religiones y leyendas. Por lo tanto estas imágenes también son universales y comunes a toda la humanidad, pero al ser inconscientes los individuos pueden no percatarse de que viven en su interior de forma latente. Las imágenes arquetípicas están dentro de los seres humanos sin quererlo porque se encuentran de forma inherente en la mente de cada individuo, son ideas fundamentales que la humanidad está predispuesta biológicamente a tener, las posibles diferencias que puedan surgir resultan de la cultura de cada individuo, la

¹⁹⁰ JUNG, Carl Gustave, *Respuesta a Job*. México: FCE 4ª reimpr., 1998, p. 10; *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt, (5ª ed. 1992), 1976, p. 17s; y *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Madrid: Seix Barral, 1999, p. 39s. En MARDONES, José María, op. cit., p. 95.

¹⁹¹ MARDONES, José María, op. cit., pp. 50-52.

¹⁹² GERNET, Louis, *Anthropologie de la Grèce ancienne*. París, 1968, p. 100. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 146.

¹⁹³ JUNG, Carl Gustave, *Sobre los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Trotta, vol. 9/1, Madrid, 2002, p. 148.

sociedad, el entorno, la historia, la experiencia vital, etc.¹⁹⁴. Es necesario especificar que mito y arquetipo no son lo mismo, el mito es una narración concreta en sí y se vale de los arquetipos, o dicho de otro modo, de figuras o situaciones conocidas universalmente a causa de su repetición para facilitar su comprensión. Por ejemplo, el diluvio es una situación arquetípica, conocida por su repetida aparición a lo largo de la historia, pero no constituye un mito en sí. Sin embargo, el diluvio de Pirra y Deucalión sí es un mito porque es una narración determinada.

El inconsciente intenta revelarse a la conciencia con su propio lenguaje: los sueños, éstos son una fuente de información inagotable acerca de uno mismo pero desafortunadamente no utilizan un lenguaje literal, sino que utilizan un lenguaje simbólico, por eso son difíciles de interpretar. Aunque es evidente que la solución se esconde en el interior de todos los seres humanos, puesto que si el inconsciente habla con una simbología determinada es porque alguna parte de la psique conoce su significado y sabe interpretarlos. El inconsciente nunca revela sus secretos textualmente, al igual que el mito tampoco lo hace. A pesar de ser maestro y discípulo, S. Freud y C. G. Jung tenían una visión muy diferente de los símbolos, para el primero el símbolo es un encubrimiento muy rebuscado de algo, mientras que para el segundo el símbolo revela información, es traductor e interprete. El símbolo es el código que utilizan los sueños y a su vez, los sueños son la forma de expresión que tiene el inconsciente, o el *Ello*, por lo tanto son la razón por la cual es posible trasladar información del inconsciente colectivo a la parte consciente, posibilita y facilita la comunicación entre ambas partes pues actúa como una especie de puente entre uno y otro, y, por lo tanto, favorece el equilibrio de la psique humana. Es el nexo de unión entre las diferentes partes de la psicología humana, a través de él se relacionan y se conocen. Según J. M. Mardones: “el mito transforma la energía libidinal en otras formas de energía. Le da fuerzas y le acompaña mediante símbolos religiosos y ritos. Los arquetipos manan del inconsciente individual y colectivo”¹⁹⁵. C. G. Jung distinguía entre dos tipos de sueños: el personal y el arquetípico o de dimensión mítica, esto se reduce a: el problema personal y el problema general, esto a su vez alude a que todos los individuos deben superar pruebas de algún tipo, es algo arquetípico. Cada noche al soñar los sueños hablan de cosas distintas dependiendo del día que haya tenido el individuo, en cierta manera sirven para equilibrar la psique humana, por ejemplo, si una persona ha tenido un mal día es altamente probable que sueñe con algo placentero, mientras que si su día ha sido bueno es posible que de noche tenga una pesadilla. Aunque pueden intentar interpretarse, no se puede augurar lo que se va a soñar, al igual que no se puede vaticinar lo que se convierte en mito. Los mitos y los sueños provienen del mismo lugar¹⁹⁶, la diferencia es que “el mito es el sueño en público y el sueño es el mito en privado”¹⁹⁷.

Los mitos son sueños arquetípicos que tratan sobre los grandes problemas humanos, en ellos se recogen todas las experiencias vividas tiempo atrás por la humanidad. Son una ventaja, una especie de “as en la manga” que la humanidad

¹⁹⁴ CAMPBELL, Joseph, op. cit., pp. 87-88.

¹⁹⁵ MARDONES, José María, op. cit., p. 33.

¹⁹⁶ CAMPBELL, Joseph, op. cit., p. 67.

¹⁹⁷ *Ibíd.*, pp. 74-76.

posee para saber como comportarse ante determinadas situaciones nuevas, como gestionar el éxito o el fracaso¹⁹⁸, etc. Por lo tanto, la función primordial de los mitos de origen es educar y aleccionar al ser humano sobre cómo debe obrar¹⁹⁹ ya que todo mito está basado en una experiencia anterior y por lo tanto muestra y advierte las posibles consecuencias que pueden tener los actos: “el hombre repite lo que hay que hacer, lo primordial y arquetípico y se libera de lo muerto o sinsentido experimentando también incitaciones para crear nuevas perspectivas”²⁰⁰. Los temas principales de los mitos siempre han sido los mismos porque los problemas de la humanidad no han sufrido muchos cambios, esencialmente siguen siendo iguales. No hay que olvidar que cada mitología se construyó en una sociedad determinada, en un punto geográfico concreto en un momento histórico específico. Posteriormente, debido a diferentes situaciones, chocan y se relacionan unas con las otras, se mezclan y como resultante se obtiene una mitología más compleja²⁰¹. El mito obra por afinidades, interceptando correlaciones y proporcionando modelos de conducta, son una fuerza ejemplar. Como dijo C. Salustio: “estas cosas no ocurrieron jamás, pero son siempre”²⁰².

En los mitos se narra quienes fueron los protagonistas de un acto determinado, qué hicieron, cómo lo hicieron y en qué circunstancias. Los mitos recuerdan que sucedieron grandes hazañas realizadas por seres extraordinarios *in illo tempore*, y el rito, introducido por estos seres míticos e inmortales que habitaban la tierra antes que los humanos²⁰³, anima al ser humano a traspasar sus límites para colocarse junto a los dioses y los héroes para imitar sus actos y demostrar de alguna manera que ese pasado glorioso del que hablan los mitos es en parte recuperable. Queriéndolo o sin querer, el mito incita al ser humano a creerse superior, le da seguridad²⁰⁴.

“Las experiencias religiosas privilegiadas, cuando se comunican por medio de una escenografía fantástica e impresionante, logran imponer a toda la comunidad modelos o fuentes de inspiración. En las sociedades arcaicas como en cualquier otro lugar, la cultura se constituye y se renueva gracias a las experiencias creadoras de algunos individuos. El mito ayuda al hombre a superar sus propios límites y condicionamientos, le incita a elevarse “junto a los más grandes””²⁰⁵.

Por lo tanto, y aunque también se tenga en cuenta, no se trataría de lo que hicieron los antepasados más directos de cada individuo, sino de lo que hicieron los Seres Sobrenaturales por primera vez *in illo tempore*²⁰⁶. Todos los mitos que hablan sobre la configuración e institución de algo “nuevo” en el mundo, ya sea la formación de una isla, la aparición del hombre, la aparición de las estaciones, etc.

¹⁹⁸ CAMPBELL, Joseph, op. cit., p. 45.

¹⁹⁹ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 22.

²⁰⁰ MARDONES, José María, op. cit., p. 47.

²⁰¹ CAMPBELL, Joseph, op. cit., p. 54.

²⁰² AYALA BLANCO, Luis Alberto, op. cit., pp. 33-34.

²⁰³ ELÍADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, op. cit., p. 75.

²⁰⁴ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 153.

²⁰⁵ *Ibíd.*, p. 155.

²⁰⁶ *Ibíd.*, p. 41.

Se conocen como mitos de origen²⁰⁷ y son las “instrucciones primordiales” del comportamiento humano²⁰⁸.

“El griego partía de los dioses como protofiguras y protocualidades, en todas partes les veía actuar y de esta manera tenía experiencia del mundo. Era como su alfabeto de lectura de la realidad. El hombre mítico ve el mundo a la luz de sus dioses y héroes; son el “a priori” de su mundo”²⁰⁹.

Por poner un ejemplo, en la religión cristiana, Jesucristo es el modelo a seguir, el chivo expiatorio²¹⁰ y, al mismo tiempo, el héroe. Si un cristiano quiere recuperar la condición paradisiaca e inconsciente²¹¹ que existía antes de *La Caída* es necesario que imite a Jesús, o más concretamente que imite el comportamiento de Jesús, porque solo así se tiene la certeza de que se está actuando bien, puesto que al ser un héroe, Jesús sería mitad humano y mitad Ser Sobrenatural. Como dijo M. Elíade: “solo hay un método de salvación: imitar el modelo supremo revelado por la vida y por las enseñanzas de Jesús. Este comportamiento religioso es solidario del pensamiento mítico, auténtico”²¹². El ritual del cristianismo es la liturgia, popularmente conocida como misa, en la cual se celebra la vida y la salvación del salvador. Todo aquel que se considere cristiano debe participar del ritual para formar parte de la comunidad cristiana y a través de él también se inicia a los nuevos miembros que quieren formar parte de la comunidad, a través de la iniciación se produce un segundo nacimiento, se deja de ser el de antes para emprender una nueva vida bajo los preceptos de la religión. Normalmente, el rito de iniciación va dirigido hacia los jóvenes, sobre todo durante la adolescencia, para que desde una edad temprana abracen sus tradiciones y sigan los modelos ejemplares lo antes posible para así convertirse en seres socialmente responsables y despiertos culturalmente. Tienen que tener la edad suficiente como para poder comprender el mito y el ritual, pero no demasiada para que no se haga demasiado tarde para cambiar, normalmente marcan la transición entre la adolescencia y la edad adulta. El rito es un *Regresus ad uterum*, una especie de renacimiento que podría tildarse de mítico o de orden espiritual, se deja atrás la existencia anterior, es decir la niñez, para convertirse en un ser maduro sexualmente que interviene en la vida sagrada y en la cultura de su sociedad, dicho de otro modo, es una apertura al espíritu. El rito consiste en la repetición simbólica de algo significativo para la sociedad²¹³, normalmente se repiten los mitos de origen ejecutados *in illo tempore* por los Seres Sobrenaturales. Es de vital importancia conocer el mito de origen del ritual para poder practicarlo²¹⁴, puesto que carece de sentido realizar la práctica si no se sabe la teoría, tal y como afirmaba M. Elíade: “todo ritual tiene un modelo divino, un arquetipo”²¹⁵.

“Vamos ahora a acompañar al muerto y a conocer de nuevo la pena,

²⁰⁷ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 28.

²⁰⁸ *Ibíd.*, p. 22.

²⁰⁹ MARDONES, José María, op. cit., p. 73.

²¹⁰ Véase subapartado II.3.5. de esta tesis doctoral.

²¹¹ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., pp. 89-90.

²¹² *Ibíd.*, p. 176.

²¹³ *Ibíd.*, pp. 85-87.

²¹⁴ *Ibíd.*, p. 23.

²¹⁵ ELÍADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, op. cit., p. 29.

vamos a danzar de nuevo y a derribar a los demonios.
No se debe hablar.
Si se ignora el origen de la danza,
No se puede danzar”²¹⁶.

Al recitar o celebrar un mito de origen, se deja uno impregnar por la atmosfera sagrada en la que se desarrollaron esos acontecimientos milagrosos. El tiempo mítico de los orígenes es un tiempo “fuerte”, porque ha sido transfigurado por la presencia activa, creadora, de los Seres Sobrenaturales. Al recitar los mitos se reintegra este tiempo fabuloso y, por consiguiente, se hace uno de alguna manera “contemporáneo”²¹⁷.

Es más fácil recordar un patrón de hechos, como son los arquetipos que se repiten una y otra vez, que momentos específicos, sobre todo para la memoria popular, que difícilmente es capaz de recordar personajes históricos pero sí categorías, no recuerda acontecimientos históricos pero sí arquetipos ²¹⁸. Cada elemento constitutivo de la vida proviene de un arquetipo, por ejemplo, el casamiento humano pretende recrear la hierogamia inicial, fundamental y primigenia entre la Tierra y el Cielo²¹⁹, al mismo tiempo que la hierogamia fundamental aporta sentido a la hierogamia humana²²⁰, es una simbiosis, “imitar la repetición, repetir la imitación, ahí esta el juego mítico”²²¹. Estos modelos suelen tener los mismos personajes: los virtuosos suelen ser Dioses o Héroes y el villano siempre suele ser un ser maligno que amenaza con romper la paz e implantar el caos. Por supuesto, siempre hay excepciones que confirman la regla, pero por lo general son historias sobre gestas casi imposibles de realizar, de ahí que sea necesario que los protagonistas sean Seres Sobrenaturales y no simples humanos, aunque en realidad están hechos para que los repitan los mortales. ¿Qué importa que las historias sean reales o ficticias? En este caso lo que importa es la enseñanza que pretenden transmitir, instrucciones sobre cómo convertirse en un ser ético y moral que ayudará a la sociedad en conjunto y, por supuesto, al individuo en particular. Los arquetipos se reiteran porque fueron realizados por Seres Sobrenaturales *in illo tempore*, es decir, tienen un origen sagrado y por lo tanto también justifican y avalan ciertos comportamientos. Además, el hombre arcaico solo puede conocer los mitos de origen de forma inconsciente, ya que conscientemente no percibe ningún acto original, lo que ese individuo hace ya se hizo, por lo tanto su vida no es más que la reiteración constante de acciones iniciadas por otros²²², Aristóteles apuntaba que todas las civilizaciones habían existido reiteradas veces y que todos los inventos habían sido repetidos innumerables veces²²³. En uno de los aspectos donde se puede observar claramente esta repetición constante es en el calendario

²¹⁶ ROCK, J. F., *Zhi-mā funeral ceremony of the Na-khi* (Viena, Mödling, 1955), p. 87. En ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 24.

²¹⁷ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 24.

²¹⁸ ELÍADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, op. cit., p. 50.

²¹⁹ *Ibíd.*, p. 31.

²²⁰ *Ibíd.*, p. 33.

²²¹ AYALA BLANCO, Luis Alberto, op. cit., p. 29.

²²² ELÍADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, op. cit., p. 15.

²²³ ARISTÓTELES, fr. 668, ed, Rose. En DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*. París, 1980, p. 167. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 8.

religioso, donde se recopilan en el intervalo de un año todas las fases cosmogónicas que ocurrieron *ab origine*²²⁴.

“Las historias míticas son las historias del mundo: modelos de acción sin los cuales el hombre no sabría que hacer. Por más que se demuestre su existencia, no modifica en nada su poder, ya que las historias de Cristo y de Teseo continúan generando y legitimando las acciones de los hombres”²²⁵.

Según C. G. Jung y su discípulo E. Neumann, durante la fase embrionaria la conciencia del Yo individual debe pasar por las mismas etapas arquetípicas que posteriormente definirán la valoración de la conciencia en la vida humana. Como dice J. M. Mardones en su libro titulado *El retorno del mito*: “cada individuo tiene que seguir el camino ya recorrido por la humanidad”²²⁶.

M. Mauss entendía la mitología como un pensamiento social de carácter obligatorio aunque supeditado al inconsciente. En su opinión, en el caso particular de la narración mítica la aparente falta de lógica, característica también de los sueños del inconsciente, es la evidencia de su lógica particular²²⁷, lo que convierte al mito en un lenguaje específico. K. O. Müller coincidía en parte con esta visión y añadía que la mitología es una creación básica del espíritu humano, a la vez inconsciente e imprescindible, una manera inocente y simple de razonar en los tiempos primordiales²²⁸.

El mito ha influido firmemente en lo que es el ser humano hoy en día: un ser mortal, sexuado y cultural, de hecho los individuos no serían los mismos sin el mito. El mito es considerado una historia sagrada, porque sus personajes son Seres Sobrenaturales, y a su vez, es una historia verdadera porque la propia existencia del mundo así lo confirma, es decir, la muerte justifica que existan mitos sobre la muerte, el mundo justifica que haya mitos sobre el comienzo y el fin del mundo, y así sucesivamente. No cabe duda que el hecho de que los personajes de los mitos no sean seres corrientes, sino seres con unas capacidades especiales convierte a los mitos en historias mucho más atractivas, amenas, inverosímiles, sagradas, etc. Pero lo más importante es que impactan más y por eso llegan más al público, de esta manera es como se convierte en modelo ejemplar: “como nuestros antepasados hicieron en los tiempos antiguos, así hacemos hoy”²²⁹. No solo los mitos, que pretenden un engrandecimiento del ser humano, provienen de las gestas de los Seres Sobrenaturales, sino que sus conductas y actividades profanas también provienen de allí, como explicaba M. Elíade: “la función principal del mito es revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas

²²⁴ ELÍADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, op. cit., p. 30.

²²⁵ AYALA BLANCO, Luis Alberto, op. cit., p. 34.

²²⁶ NEUMANN, Erich, 1970: XVI. En MARDONES, José María, op. cit., p. 100.

²²⁷ Cf. MAUSS, Marcel, *Oeuvres*, tome II. París, 1969, pp. 269-272 (1908) [ed. KARADY, K.] 1903; ibíd., pp. 206-211. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 142.

²²⁸ MÜLLER, Karl, Otfried, *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen mythologie*. Göttingen, 1825. Sobre MÜLLER, Karl, Otfried, cf. PINARD DE LA BOULLAYE, Henri, *L'Étude comparée des religions*. París, I, 1925, pp. 268-276; y BRAVO, Benedetto, *Philologie Histoire, Philosophie de l'Histoire. Études sur J. G. Droysen, historien de l'Antiquité*. Varsovia, 1968. En DETIENNE, Marcel, op. cit., pp. 154-155.

²²⁹ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 13.

significativas: arte, sabiduría, etc.”²³⁰. Solo poseen un carácter mundano aquellas repeticiones que no poseen un mito de origen, es decir, que carecen de modelos ejemplares²³¹, incluso se podría decir que carecen de sentido y de realidad²³² porque ningún Ser Sobrenatural las ha hecho por primera vez.

“Los mitos ofrecen una explicación del mundo y de su propio modo de existir en el mundo, porque al rememorarlos uno es capaz de repetir lo que los dioses, los héroes o los antepasados hicieron *ab origine*. Conocer los mitos es aprender el secreto del origen de las cosas”²³³.

La creación de la mitología obedece al modelo mental de la mente humana, esto se puede apreciar por ejemplo en el hecho de que los dioses suelen tener formas antropomórficas, sin embargo los monstruos poseen formas extrañas, muy diferentes a las humanas, en ocasiones son mitad humano mitad animal para otorgarle un aspecto simbólicamente más salvaje. Los humanos piensan que sus dioses son humanos de la misma forma que si los gatos razonasen y creasen una mitología sus dioses tendrían forma felina. Por la misma razón un esquema mental puede repetirse espontáneamente sucesivas veces y pueden establecerse analogías sin necesidad de una razón aparente²³⁴. Así la estructura social, según C. Lévi Strauss, sería el reflejo de la mente humana²³⁵.

Como he ido diciendo a lo largo de esta explicación, existen una serie de sucesos, estructuras, elementos, etc., recurrentes en los mitos. A continuación voy a enumerar algunos de los más destacados por considerarlos poderosas influencias para la formación de la cultura y el pensamiento occidentales.

I.3.1. REGENERACIÓN PERIÓDICA DEL MUNDO: EL DILUVIO PURIFICADOR.

La idea de la renovación periódica del mundo es una idea muy antigua²³⁶ que al parecer tiene un origen panindio²³⁷. Este hecho, *a priori*, simple y sencillo, conlleva dos de los actos de los que más han hablado todas las mitologías y todas las religiones: el comienzo y el final del mundo. Por ejemplo los israelitas, los mesopotamios, los egipcios y otros pueblos de Oriente Próximo antiguo sentían la imperiosa necesidad de renovar periódicamente el mundo. La pérdida del orden que implica una regresión al caos y la pérdida del caos que remite al orden han constituido un problema esencial de la existencia humana²³⁸.

²³⁰ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p.14.

²³¹ ELÍADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, op. cit., p. 35.

²³² *Ibíd.*, p. 41.

²³³ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 20.

²³⁴ LÉVI- STRAUSS, Claude y ERIBON, Didier, *De cerca y de lejos*. Madrid: Alianza, 1990, p. 178. En MARDONES, José María, op. cit., p. 76.

²³⁵ MARDONES, José María, op. cit., p. 75.

²³⁶ ELÍADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, op. cit., p. 126.

²³⁷ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 67.

²³⁸ *Ibíd.*, pp. 54-57.

Según el ejemplo de la religión cristiana, al principio el Dios creador, haciendo ademán de su gesto arquetípico característico: la creación del mundo, fabricó el mundo en 7 días; en él habitaban animales, vegetación, Adán y Eva... Era el paraíso, es lo que se conoce como la beatitud o perfección de los comienzos. Poco a poco el mundo va degenerando, estropeándose, aparece la fatiga cósmica y con ella un deseo de muerte y de reposo absoluto²³⁹. Este mundo necesita ser renovado, es necesario volver a empezar desde cero para recuperar el esplendor perdido de los comienzos, tal y como expresaba M. Elíade: “el transcurso del tiempo implica el alejamiento progresivo de los “comienzos” y por tanto la pérdida de la perfección inicial. Todo lo que dura se desmorona, degenera y acaba por perecer”²⁴⁰. Para ello es necesaria una catástrofe, algo que ponga fin al mundo para que pueda ser restituido desde cero, ya que si no se destruye el mundo anterior por completo no se puede empezar desde cero y solo se restituye lo degenerado, será construido sobre las ruinas del anterior, lo que haría más fácil que el mundo volviera a fallar porque sería el equivalente a ponerle parches. Sin embargo, si el mundo anterior queda aniquilado en su totalidad, la perfección perdida será restituida poco a poco hasta llegar a la perfección inicial para luego perderla de nuevo y volver a empezar, es un ciclo sin fin, el eterno retorno. El fin del mundo es necesario para que pueda haber un comienzo, es condición *sine qua non*²⁴¹, algunos incluso se atrevían a predecir cuando se produciría y cómo sería ese fin del mundo. Sin ir más lejos, hasta el propio Aristóteles se aventuró a decir que habría dos grandes catástrofes que tendrían lugar en los solsticios²⁴². Existen teorías que apuntan a que este fin será frío y otras a que el mundo será consumido por el fuego, pero la teoría más antigua y extendida casi universalmente es la sumersión del mundo en agua, es decir, el diluvio. Los mitos y las profecías sobre el fin del mundo han ejercido sin duda una gran influencia en la historia de la humanidad²⁴³, los mitos sobre hecatombes son muy famosos, en su mayoría cuentan como se produce la desaparición del mundo y la erradicación de la humanidad²⁴⁴, a excepción de una pareja repobladora²⁴⁵ sin la cual sería imposible la renovación del mundo. En realidad no se destruye la tierra, se destruye todo lo que hay sobre su superficie recuperando así su estado virginal, aunque lo importante en el fin del mundo es el fin de la humanidad²⁴⁶. Una vez que resurja una nueva humanidad de la pareja repobladora, ésta volverá a tener la condición paradisíaca: no habrá vejez, ni maldad, ni muerte, ni enfermedades y los muertos resucitarán después de la catástrofe²⁴⁷.

El diluvio es un tema que ha estado presente a lo largo de la historia en múltiples mitologías y religiones. El primero del que se tiene constancia procede de la tradición mesopotámica, más concretamente de la tablilla XI de la *Epopéya de Gilgamesh*²⁴⁸, escrita hacia el siglo XIV a. C. En este mito el protagonista es Uta-na-

²³⁹ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., pp. 64-65.

²⁴⁰ *Ibíd.*, pp. 57-58.

²⁴¹ *Ibíd.*, pp. 58-60.

²⁴² *Ibíd.*, p. 70.

²⁴³ *Ibíd.*, pp. 59-60.

²⁴⁴ *Ibíd.*, p. 52.

²⁴⁵ *Ibíd.*, p. 65.

²⁴⁶ *Ibíd.*, p. 61.

²⁴⁷ *Ibíd.*, p. 63.

²⁴⁸ ELÍADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, op. cit., p. 62.

pistim quien es avisado por Ea de que Enlil pretende destruir a la humanidad. Uta-na-pistim debe construir un barco y llenarlo de animales y semillas y cuando llegó el día del diluvio toda la humanidad pereció excepto él y sus acompañantes. En el momento en el que comienza a descender el nivel del agua Uta-na-pistim suelta a un cuervo que vuela de un lado a otro hasta que por fin se evaporan las aguas de la tierra. Algunos autores como H. P. Blavatsky afirman que el diluvio que aparece en el libro del Génesis, perteneciente al Antiguo Testamento y escrito hacia el siglo VI a. C., está basado en el de la Epopeya de Gilgamesh. La autora afirma que incluso a veces el mito está copiado literalmente, cosa que no es de extrañar ya que la cultura hebrea estuvo en contacto con la mesopotámica²⁴⁹. En este caso el protagonista también recibe el nombre de Noé quien, según el mandato de Dios, debe construir un arca y meter en ella una pareja de cada animal para resguardarse mientras lloviera durante cuarenta días y cuarenta noches. En la mitología griega también aparece un diluvio propiciado por Zeus para eliminar la Edad de Bronce de la humanidad. En este mito la pareja elegida para salvarse y repoblar la tierra estaba constituida por Deucalión, hijo de Prometeo, y Pirra. Tanto Uta-na-pistim, como Noé, como Deucalión y Pirra comparten una tarea fundamental: repoblar el mundo y crear una nueva humanidad, es decir, son los elegidos para terminar una etapa y comenzar la siguiente, son los fundadores de una segunda humanidad renovada y mejorada. Aunque éstos sean los ejemplos más conocidos, también existe constancia de otros diluvios en otras regiones, como por ejemplo: en la tradición de la cultura amerindio mapuche, en la tradición hindú, en la Inca, la Maya, la Guaraní, la Mexicana, el mito de Gun-Yu en China, etc.

La única manera de renovar el mundo es imitando los modelos ejemplares, es decir, repitiendo la cosmogonía, acto realizado por Seres Sobrenaturales *in illo tempore*. Por eso, por ejemplo, el sacerdote cristiano repite lo que hizo Jesús durante la liturgia, y, en general, todos los cristianos deberían reproducir los hechos y las palabras de Jesús en su vida diaria. Pero es en la liturgia cuando el sacerdote sigue al pie de la letra los pasos instaurados por los inmortales, queriendo de alguna forma encarnarlos. Muchas culturas creen que coincidiendo con el Año Nuevo los inmortales están de nuevo presentes en la tierra como antaño²⁵⁰.

Una de las causas principales de la pérdida de la perfección inicial y la consiguiente vuelta al caos son los pecados del ser humano²⁵¹, es decir, su distanciamiento hacia los modelos ejemplares que le llevan a actuar mal y por lo tanto a corromper el mundo. Los pecados llevan a la decadencia progresiva de la biología, la sociología, la ética y la espiritualidad humana²⁵² que conlleva el triunfo del mal y de las tinieblas²⁵³, simboliza una regresión al caos motivada por la pérdida del orden, para después repetir la cosmogonía²⁵⁴.

²⁴⁹ Cf. BLAVATSKY, Helena, Petrovna, *Isis sin Velo: clave de los misterios de la ciencia y teología; antigua y moderna, tomo IV* [en línea] traducción de CLIMENT TERRER, Federico. Disponible en: <https://www.consciouslivingfoundation.org/ebooks/Span14/Blavatsky,%20Helena%20-%20Isis%20sin%20velo%20Volumen%20IV.pdf>.

²⁵⁰ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., pp. 52 y 61.

²⁵¹ *Ibíd.*, p. 52.

²⁵² ELÍADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, op. cit., p. 116.

²⁵³ *Ibíd.*, p. 126.

²⁵⁴ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 61.



[15] Tablilla XI de la *Epopéya de Gilgamesh*.

El mito de la beatitud de los comienzos existió en Mesopotamia, Israel y Grecia, y del mismo modo los babilonios conocían un mito sobre un paraíso primigenio. Para cada cultura el paraíso se pierde de una manera y se recupera de otra diferente, por ejemplo en la cultura israelita aparece la pérdida del paraíso original que conlleva el acortamiento progresivo de la longevidad vital y por último un diluvio que destruye por completo a la humanidad, excepto a la pareja repobladora y a algunos privilegiados. En Egipto no se asegura la existencia de la perfección de los comienzos, pero sí existe una especie de mito o leyenda que atestigua la increíble vida de los reyes anteriores a Menes. Es Hesíodo el primero en recoger la degeneración progresiva de la humanidad en el curso de las cinco edades²⁵⁵:

“[...]Y después no hubiera querido yo estar entre los hombres de la quinta raza, sino que hubiera preferido morir antes o nacer después. Pues ahora existe una raza de

²⁵⁵ HESÍODO, *Trabajos*, 109-201. En ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., pp. 69-70.

hierro; ni de día, ni de noche cesaran de estar agobiados por la fatiga y la miseria; y los dioses les darán arduas preocupaciones. Continuamente se mezclarán bienes con males”²⁵⁶.

Fue Heráclito quien instauró la teoría cíclica que ejerció una fuerte influencia en la doctrina estoica del eterno retorno, por la cual el mundo es regenerado cada vez que se malogra, sin embargo el cristianismo introdujo un tiempo lineal e irreversible que implicaría un fin del mundo único y sin retorno, al igual que la cosmogonía es única²⁵⁷. El objetivo es lograr un buen comportamiento de los individuos, puesto que si se piensa que el mundo va a ser regenerado podría influir de forma negativa en la actitud humana, mientras que si se piensa que solo existe una oportunidad para hacer bien las cosas se pone mucha más intención en lograrlo. De este modo el fin del mundo revelará la calidad ética y moral y el valor religioso de los actos humanos porque todos los seres humanos serán juzgados y solo aquellos que hayan imitado los modelos ejemplares serán dignos de disfrutar de la beatitud de los comienzos. Según la tradición judeo-cristiana, habrá varios signos que marcarán el fin del mundo, entre ellos la segunda venida del mesías que será quien anuncie el propio fin del mundo y la vuelta al paraíso. La última etapa del mundo estará gobernada por el anticristo, también conocido como el falso mesías²⁵⁸, donde reinará el caos, hasta que vuelva Cristo y purifique el mundo por medio del fuego y se restaure la perfección inicial. El anticristo suele asociarse a una forma draconiana o demoníaca que remite directamente al combate mítico primordial entre un dios y un monstruo, normalmente un dragón. Este combate, del cual se hablará en el subapartado II.3.3, tiene lugar al final y al principio de la creación²⁵⁹, porque el fin lleva implícito el principio y viceversa. La dualidad de conceptos opuestos en la que se basa la mentalidad occidental no permite que una cosa no exista sin su opuesto. Los iraníes, los judíos y los cristianos estaban convencidos de que el mundo no era inmortal y que su vida terminaría al mismo tiempo que la de los pecadores, coincidiría con la resurrección de los muertos y con el triunfo de la eternidad sobre el tiempo²⁶⁰.

“La teoría griega del Eterno Retorno es la variante última del mito arcaico de la repetición de un gesto arquetípico, así como la doctrina platónica de las ideas era la última versión de la concepción del arquetipo, y la más elaborada. Ambas doctrinas encontraron su más acabada expresión en el apogeo del pensamiento filosófico griego”²⁶¹.

El Eterno Retorno, conocido también como renovación periódica del mundo²⁶², proceso que a su vez recibe el nombre de metacosmesis; y el fin del mundo, son dos temas fundamentales en la mitología en general, independientemente de la época y la región. El símbolo del eterno retorno, del ciclo fin-comienzo, es un círculo puesto que todo sigue una trayectoria circular, acaba y se repite, por lo

²⁵⁶ HESÍODO, *Trabajos y días*, 174-179. Madrid: Alianza editorial S. A., 2013, p. 93.

²⁵⁷ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 70.

²⁵⁸ ELÍADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, op. cit., pp. 71-73.

²⁵⁹ En ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 72.

²⁶⁰ ELÍADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, op. cit., pp. 126-127.

²⁶¹ *Ibíd.*, p. 122.

²⁶² *Ibíd.*, p. 119.

tanto es un arquetipo, “el círculo simboliza la situación del comienzo sin final, el estado perfecto del perfecto principio”²⁶³.

La restauración de la perfección inicial simboliza el regreso a una época mejor, a un estado de bienestar. El paraíso representa la situación ideal de la sociedad: de la economía, la cultura, etc. El mesías se identifica con el héroe cultural o el antepasado mítico cuyo regreso se esperaba. Su regreso se corresponde con una reinstauración de los tiempos míticos del origen que implican una recuperación del mundo²⁶⁴. El hecho de pensar que el mundo será renovado implica vivir la vida de forma condicionada, lo que hace que muchos individuos no vivan su vida en coherencia con sus ideales y principios e interpreten un papel a lo largo de su existencia reprimiendo comportamientos para lograr un fin. Pero al mismo tiempo, el hecho de pensar que el mundo será renovado y que todo tiene un final anima a seguir hacia delante y a soportar la carga porque se sabe que algún día terminará²⁶⁵. Asimismo, el hecho de pensar en el fin del mundo y en el principio ideal desvaloriza el tiempo presente, que es en realidad el importante y el que condiciona el futuro²⁶⁶. No es bueno vivir con una nostalgia perpetua o un deseo perenne de ver pasar el tiempo con rapidez porque así es como la vida se desvanece: esperando que algo llegue o que algo vuelva.

I.3.2. CREACIÓN DE LOS SERES HUMANOS Y SUS RELACIONES CON LAS DIVINIDADES.

El problema de la aparición de los seres humanos en la tierra también es una de las preocupaciones existenciales de la humanidad, el ser humano no conoce a ciencia cierta ni siquiera su propio origen. Por lo tanto son los Seres Sobrenaturales los que siempre tienen algo que ver en su nacimiento. Todas y cada una de las diferentes mitologías y religiones que han existido poseen un mito acerca del nacimiento de los seres humanos y existen varios tipos, por ejemplo; en la tradición judeo-cristiana, Dios crea el universo, al sexto día crea al hombre a su imagen y semejanza y el séptimo día descansa. En otras ocasiones, los seres humanos pueden nacer de la muerte de un Ser Sobrenatural, en Mesopotamia por ejemplo, los seres humanos nacen de la sangre derramada del demonio Kingu, en otras versiones la sangre del demonio tomó parte en la formación de la arcilla y con la arcilla se modelaron los individuos.

La historia de la arcilla es una de las más extendidas, por ejemplo Hefesto modeló con ella a la primera mujer: Pandora. El hecho de que Hefesto construyese a la primera mujer de la Tierra no es de extrañar ya que era hijo por partenogénesis de Hera, diosa que provenía de las antiguas divinidades asociadas con la Diosa Madre, que pasó a tener este nombre cuando los pueblos nómadas preindoeuropeos llegaron a la Hélade y casaron a su Dios con la Diosa autóctona, imitando la hierogamia primordial del Cielo y la Tierra. Asimismo, Hefesto era el dios de los

²⁶³ MARDONES, José María, op. cit., p. 102.

²⁶⁴ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., pp. 77-78.

²⁶⁵ ELÍADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, op. cit., p. 111.

²⁶⁶ *Ibíd.*, p. 129.

oficios artesanos, junto con Atenea, por ello tenía la destreza suficiente como para poder modelar una figura humana con arcilla. A pesar de que Hefesto está íntimamente relacionado con connotaciones femeninas, Pandora es la portadora de la caja que contiene todos los males de la humanidad. Su curiosidad y la de Epimeteo, hermano de Prometeo, hace que abran la caja y se desaten todos los males, aunque en el fondo de la caja quedaba la esperanza. Del mismo modo, el titán Prometeo siempre ha estado relacionado de alguna manera con la humanidad, él robó el fuego de la fragua de vulcano y se lo entregó a los hombres, su hermano se desposó con Pandora, la primera mujer y Deucalión, uno de sus hijos fue el elegido para sobrevivir al naufragio y por lo tanto uno de los miembros de la pareja repobladora, junto con Pirra hija de Epimeteo y Pandora, encargada de fundar una segunda y renovada humanidad. Este diluvio es muy similar al de Noé y la tradición bíblica, con la diferencia de que ellos para repoblar la humanidad cogieron piedras y las tiraron por encima de sus hombros mirando hacia atrás, instantáneamente las piedras se iban convirtiendo en hombres o mujeres, dependiendo de si las lanzaba Deucalión o Pirra.

I.3.3. LA LUCHA DEL BIEN CONTRA EL MAL.

El combate entre un dios y un monstruo, normalmente un dragón, es un mito muy común, al igual que el combate entre un héroe y una enorme serpiente, a menudo tricéfala y a veces sustituida por un monstruo marino²⁶⁷. Ejemplos de ello son los combates producidos entre Marduk y Tiamat, Apolo y Pitón, Teshup y Illuyankash²⁶⁸, Yahvé y Rahab²⁶⁹, Ra y Apophis, Indra y Vritra, etc. Las serpientes y los dragones siempre han sido considerados como guardianes o custodios de elementos muy importantes, casi siempre de aguas primordiales o de una fuente importante para el devenir de la vida, por ejemplo Vritra era el custodio de las aguas primordiales y las escondió en las profundidades de las montañas provocando así la sequía que impedía la duración del mundo. El caso de Pitón, por ejemplo, era muy parecido, también custodiaba una fuente de hermosas aguas²⁷⁰. Las monstruosidades ofidas representan el caos inicial a la creación y suelen ser los soberanos del mundo, como por ejemplo Tiamat y Vritra, hasta que llega el héroe o el dios para arrebatarlos. Las divinidades ofidas simbolizan lo latente, lo amorfo, lo no manifestado, etc.²⁷¹, y en el caso de la serpiente también simboliza el falo fertilizante²⁷². El dragón es el símbolo de la involución, de la unidad primordial anterior a la creación, división de la unidad en el Cielo y la Tierra, hierogamia primigenia. Como custodios, simbolizan los dueños del lugar, los autóctonos, aquellos contra quienes los forasteros deben luchar los conquistadores para lograr hacerse con los territorios²⁷³. En occidente el dragón es una figura temible, avara,

²⁶⁷ ELÍADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, op. cit., p. 44.

²⁶⁸ *Ibíd.*, p. 61.

²⁶⁹ *Ibíd.*, p. 64.

²⁷⁰ AYALA BLANCO, Luis Alberto, op. cit., p. 90.

²⁷¹ ELÍADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, op. cit., p. 28.

²⁷² MARDONES, José María, op. cit., p. 104.

²⁷³ ELÍADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, op. cit., p. 47.

codiciosa, poderosa, cruel, beligerante, etc., sin embargo en Oriente tienen fama de bondadosos y glotones.

En la mitología egipcia, por ejemplo, Ra el dios del sol navegaba con su barca alrededor de la tierra, mientras estaba en la tierra era de día pero cuando pasaba por el inframundo tenía lugar su combate diario contra la serpiente Apophis, símbolo de las tinieblas, que impedía el recorrido del dios para evitar que se hiciera de día y durante ese periodo de tiempo llegaba la noche. El combate tenía lugar cada día, y siempre vencía Ra aunque nunca llegaba a destruir del todo a Apophis puesto que las tinieblas no pueden ser eliminadas del todo, pues para que exista la luz tienen que existir las tinieblas.

Matar monstruos equivale a destruir o eliminar las cosas oscuras²⁷⁴, pero el dragón también simboliza el inconsciente como criatura salvaje, indomable y poderosa que es. Por otra parte, de todos es sabido que los dragones no existen, por eso que mejor forma de expresar una parte de la psique que es desconocida. En el proceso de formación de la conciencia, el *Ello* representa al dragón y el héroe o dios que se enfrenta a él es el *Yo*, si bien es cierto que el inconsciente, o el dragón, representa un peligro, también es cierto que no debe ser aniquilado del todo porque sin el *Ello* el *Yo* se haría demasiado fuerte y es necesario que todo esté en equilibrio. Destruir al dragón también significa olvidar las fuerzas de la creatividad y la gran riqueza de lo femenino-matriarcal, por lo que el *Yo* se rebaja al individualismo y ejerce una soberanía descontrolada en nombre de la lógica y la razón propios del sistema masculino-patriarcal. Por eso no hay que matar al dragón, simplemente domesticarlo, saber convivir con él asimilando las fuerzas de lo femenino-matriarcal y combinándolas de la forma más sabia posible con las fuerzas de lo masculino-patriarcal. Sería absurdo desechar a cualquiera de ellos puesto que la combinación de ambos es lo que más cosas positivas puede aportar, es el proceso de reestructuración del inconsciente y de la adición de la creatividad de la conciencia²⁷⁵.

El combate arquetípico, es uno de los mitos más conocidos y más antiguos, por eso también ha sido asimilado por numerosas mitologías y religiones, aunque se haya modificado bastante. La religión cristiana por ejemplo, cristianizó, ya que era la única manera de que un mito sobreviviese, a todos los “matadragones” convirtiéndolos en San Jorges y otorgándoles de esta manera un halo bondadoso y heroico. Particularmente, la historia de San Jorge es muy romántica, ya que mata a un dragón que bloqueaba la fuente que proporcionaba agua a la ciudad por rescatar a una doncella y cuando por fin da muerte a la bestia de su sangre florece una preciosa rosa roja. Puede que éste sea el origen de todos los cuentos de hadas que surgieron posteriormente en occidente, por supuesto existen múltiples versiones sobre el mito, incluso se han añadido partes, eliminado otras, etc. Pero San Jorge no es solamente conocido entre los cristianos, sino que tiene múltiples adaptaciones a otras religiones afroamericanas y musulmanas. En el mito de San Jorge se entrevén ganas de relatar una historia mítica, pero a su vez, una intención de adornar la historia con florituras para que resulte más agradable e impactante para quienes la oyen.

²⁷⁴ MARDONES, José María, op. cit., p. 42.

²⁷⁵ *Ibíd.*, p. 123.

I.3.4. LAS TRIADAS

La cultura occidental posee un pensamiento tríadico mientras que otras culturas tienden a unificar, dividir las cosas en dos o incluso en cuatro. Agrupar las cosas en diferentes categorías lo que hace es dar información acerca de cómo funciona la mente humana, es un reflejo del funcionamiento del pensamiento.

La triada más antigua que se conoce fue una escultura que representaba a un hombre adulto, una mujer y un niño²⁷⁶, personajes que recuerdan a la Virgen María, San José y el Niño Jesús en el portal de Belén. Esta es una de las triadas más famosas de toda la historia de la humanidad y, al contrario de lo que piensa mucha gente, no es original de los tiempos de Jesucristo, sino que fue rescatada de un pasado remoto o quizás no fue rescatada porque nunca se fue, sino que ha vivido de manera latente en el inconsciente colectivo. Pero en la religión cristiana pueden encontrarse más triadas como la de la Santísima trinidad o los Reyes Magos.



[16] Tres musas en un bajorrelieve situado en Mantinea, atribuido al taller de Praxíteles, siglo IV a. C.

Desde China hasta Irlanda se manifiesta “la triada arcaica que recorre la sociedad y los dioses”, a pesar de que el pensamiento occidental se basa en la dualidad de opuesto. No obstante, tanto G. Dumezil como C. Lévi-Strauss decían que quizás existía una tercera estructura que ejerza como mediadora que posibilite la existencia de los contrarios precisamente por ser un punto intermedio entre la

²⁷⁶ ELÍADE, Mircea, *Historia de las creencias...*, op. cit., pp. 74-75.

“luz” y las “tinieblas”²⁷⁷. Por ejemplo, los hijos de Adán y Eva fueron tres: Caín, Abel y Seth, según esta teoría, Caín encarnaría al mal; Abel, que fue la primera víctima de la historia, encarnaría el bien y lo que haría posible la existencia de los anteriores sería Seth quien encarnaría la fuerza mediadora.

En la cultura griega también se puede observar esta división, por ejemplo la triada masculina formada por Zeus, Hades y Poseidón o la femenina formada por Hera, Atenea y Afrodita. También han existido triadas femeninas muy importantes de las que ha dependido el destino de la humanidad como por ejemplo las moiras, las furias, las gorgonas, las grayas, las horas, las cárites, etc., incluso el número inicial de las musas era tres, aunque posteriormente aumentó hasta nueve.

I.3.5. LUCHAS ENTRE IGUALES

La condición *sine qua non* de la existencia humana es el deseo, el ser humano desea por naturaleza, por instinto. Muchas veces ni si quiera se desea lo que se desea, sino que son deseos impuestos por la sociedad del momento, como por ejemplo el deseo de “llegar a ser lo que verdaderamente se es”. La mayoría de los deseos humanos son producto de la mimesis, es decir a través de la imitación. Así es como, por ejemplo, los niños realizan su aprendizaje social y de la humanidad, este tipo de aprendizaje es conocido como aprendizaje vicario, como dice el popular dicho: *donde fueres haz lo que vieres*. La raíz de la rivalidad, según R. Girard, radica en imitar el deseo de otro, que equivale a desear lo mismo. Esta rivalidad desencadena una serie de malos comportamientos como por ejemplo los celos o la envidia pero sin duda, lo peor que se extrae de la rivalidad es la violencia, una violencia recíproca e interminable. Una de las primeras formas de rivalidad que se muestran en los mitos es la violencia fratricida intrínseca, lucha que lleva al caos que a su vez precede a la instauración de una ciudad, sociedad e incluso de la humanidad en sí. Algunos ejemplos característicos de ello son los “míticos” Caín y Abel, Rómulo y Remo, Seth y Osiris, etc. Aun así, algunos expertos como R. Girard se niegan a pensar que el ser humano está corrompido por naturaleza: “los seres humanos no son intrínsecamente malvados, pero tampoco son por ello tan buenos como pretendería la filosofía de las luces”²⁷⁸. El antagonismo imitativo es muy perjudicial y arriesgado para toda una comunidad porque convierte a sus integrantes en enemigos y socialmente es necesario reprimir la violencia para que ésta no destruya los cimientos sobre los que se sustenta la colectividad. Para ello existe un mecanismo muy extendido y utilizado: proyectar de forma inconsciente nuestra rivalidad sobre colectivos determinados: políticos, judíos, gitanos, etc. Es decir, se reconduce la violencia hacia “cabezas de turco” o chivos expiatorios que automáticamente se convierten en víctimas que poseen el poder de aunar al resto de la sociedad en su contra. Es un proceso sacrificial habitual para acabar con el conflicto que genera la crisis mimética. Si las víctimas o chivos expiatorios se convierten en sagradas por su condición de mártires unificadores de la humanidad, se crean a su alrededor organismos simbólicos²⁷⁹.

²⁷⁷ MARDONES, José María, op. cit., p. 64.

²⁷⁸ *Ibíd.*, pp. 127.

²⁷⁹ *Ibíd.*, p. 128.

Los ritos van siempre asociados a su relato sagrado: el mito, que es en realidad la historia de un linchamiento fundador encubierto. Los mitos fundadores aluden a la violencia fundadora característica de la humanidad, y fueron elaborados por los “ganadores” puesto que el chivo expiatorio es lógicamente el “perdedor” en el relato y la historia la cuentan los supervivientes, es decir, los vencedores, por lo tanto siempre es una versión subjetiva de los hechos ocurridos ya que es imposible recuperar la versión de la víctima.

Lo que genera rivalidad o violencia, tras el caos engendrado, suele convertirse en algo sagrado en un intento por salvaguardar la paz social, una primera tentativa para la desaparición del mecanismo mimético, pero no es más que una farsa cultural. Uno de los objetivos de los mitos, incluso también de la filosofía clásica, es silenciar la violencia fundadora, al contrario que la Biblia que pretende airearla y exponerla. En la primera parte del libro sagrado de la tradición judeo-cristiana, el Antiguo Testamento, se camina progresivamente hacia la revelación del mecanismo victimatorio, desde Abel, Abraham, José, Job, Moisés, etc. Hasta llegar al apogeo en el Nuevo Testamento con Jesús de Nazaret²⁸⁰. Cristo actúa como chivo expiatorio que evidencia el mecanismo victimatorio, el sistema sacrificial. Como dice J. M. Mardones: “toda cultura está dominada por la acusación mítica, que busca culpables y hace víctimas”²⁸¹.

²⁸⁰ MARDONES, José María, op. cit., p. 129.

²⁸¹ *Ibíd.*, p. 130.

I.4. MITOLOGÍA, HISTORIA Y RELIGIÓN.

Los primeros documentos de las primeras culturas religiosas surgieron a raíz del culto a los muertos y a la fecundidad. Dan testimonio de ello los restos encontrados de estatuillas atribuidas a la Diosa Madre, caracterizadas por sus anchas caderas y grandes pechos, y al dios de la tormenta²⁸², que también era una especie de dios asociado a la fecundidad, prueba de ello es que solía representarse como un toro, epifanía de la fecundidad, o un bucranio²⁸³. La Diosa Madre simbolizaba la tierra y la vegetación, el dios de la tormenta representaba la lluvia que fecundaba esa tierra produciendo así el crecimiento de la vegetación. Es una especie de culto a la vida y a la muerte.



[17] *Venus de Willendorf*, 28.000 – 25.000 a. C.

²⁸² ELÍADE, Mircea, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas I*, op. cit., p. 81.

²⁸³ *Ibíd.*, pp. 77.



[18] Teshub, dios-toro hitita de la tormenta.

La muerte es un fenómeno complejo, difícil de entender y ante el que no se sabe muy bien como actuar, sin embargo, si existe la posibilidad de imitar un referente, la situación puede ser sobrellevada con más facilidad. Por eso existen muchos mitos relacionados con la muerte, para que sirvan como protocolo de comportamiento ante tales casos y para favorecer la comprensión de tan complejo tema. H. Blumenberg²⁸⁴ expuso que el ser humano se siente despreciable ante la muerte y ante el cosmos, entiende que solo es una insignificante parte de la realidad, que hay muchas cosas que le superan y para las cuales no está preparado, e incluso puede que no lo esté nunca. Le cuesta asimilar las cosas que suceden en su entorno, por eso el ser humano se evade de la realidad creando mitos y encuentra sentido ante el desdén cósmico²⁸⁵ que en todo momento le recuerda lo pequeño que es. La creación de un Ser Supremo que le ayuda en los momentos difíciles evidencia que existe actividad intelectual en el ser humano²⁸⁶. Es un concepto psicológico de autoayuda bastante complejo para la edad que tenía el ser

²⁸⁴ BLUMENBERG, Hans, 1981, III: 129. En MARDONES, José María, op. cit., p. 85.

²⁸⁵ MARDONES, José María, op. cit., p. 85.

²⁸⁶ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 29.

humano cuando creó los mitos. El individuo crea dioses para no sentirse solo, para sentirse ayudado, para ser consolado y para no sentirse culpable de las desgracias que acontecen en él y a su alrededor, en este sentido la divinidad asume en cierta medida el papel de chivo expiatorio. Dependiendo de la complejidad de la mitología y de las características del Ser Supremo se puede intuir la calidad de la actividad intelectual humana que lo creó. Queda claro que la mitología y la religión dependen casi en su totalidad de la creatividad de las personas que las elaboran, y que esa creatividad es más o menos elevada según el potencial intelectual de cada individuo en concreto porque en la creación, no solo de una mitología, sino de cualquier cosa, cada cual muestra sus habilidades. Por ejemplo, el *Libro de los muertos*, perteneciente a la mitología egipcia, es una guía del Inframundo, no una guía cartográfica sino una guía para el alma en el “Más allá”. En él se especifica que pase lo que pase, Osiris estará esperando en el más allá el alma del difunto, por lo que no estará solo a su llegada, pero el individuo tiene que preocuparse durante su vida de imitar los modelos ejemplares si llegado el día quiere superar el juicio y no ser devorado por la bestia Ammyt.



[19] Papiro de Hunefer, *El juicio de Osiris*, 1275 a. C.

Para E. Cassirer: “el mito es una religión potencial”²⁸⁷ y el principio de verdad de la religión parte de la mitología, por eso las religiones contienen símbolos y ritos propios de las mitologías aunque ya desvinculados de ellas y sacralizados, esto acentúa aún más la diferencia entre la subjetividad y el mundo natural²⁸⁸. Como dijo K. Hübner: “nunca habrá religión sin mito”²⁸⁹, ocurre lo mismo que en el caso de la filosofía: la mitología es el inicio de la religión. Las mitologías, al igual que las religiones, son un compendio de diferentes creencias elaboradas durante muchos años que poco a poco confluyen entre ellas formando una estructura cada vez más sólida y compleja. Estas estructuras recogen elementos de muchas culturas, de muchos lugares diferentes, de muchas épocas diferentes, etc., y su unificación, lógicamente, exige el tiránico sacrificio de prescindir de ciertos elementos, sobre

²⁸⁷ MARDONES, José María, op. cit., p. 155.

²⁸⁸ ORTIZ-OSÉS, Andrés, *La diosa Madre. Interpretación desde la mitología vasca*. Madrid: Trotta, 1996, p. 126. En MARDONES, José María, op. cit., p. 157.

²⁸⁹ MARDONES, José María, op. cit., p. 162.

todo de aquellos que no hayan calado en los oyentes de los mitos. El mito es un relato oral, por lo que está estrechamente vinculado a la memoria de los seres humanos, todo aquello que no penetre hondo en la memoria será olvidado y todo aquello que se olvide no será recuperado, se perderá y morirá.

Cada religión posee un drama primordial que versa acerca de la construcción del ser humano tal y como es actualmente, y existen muchos tipos, por ejemplo lo vital en la tradición judeocristiana es el lenguaje del paraíso que es en el que se ha basado la condición humana que hay hoy en día²⁹⁰. Las peripecias de los Seres Sobrenaturales constituyen el núcleo fundamental de la mitología en cualquier región, toda la intensidad recae en lo que les ha sucedido en lugar de en lo que han creado. Se convierten en los protagonistas de historias populares que narran la explicación y la instauración de algo en la realidad humana, por ejemplo Ba'al y Zeus con sus hierogamias con las diosas de la tierra, aseguran la fertilidad de los campos y la copiosidad de las cosechas, son dioses fecundadores; o la diosa que baja a los infiernos, ya sea por su propia voluntad como Ishtar o de manera obligada como Perséfone. Un tema también muy importante en la mitología es la muerte de los inmortales, cuando un dios muere es porque el ser humano le ha matado, pero la muerte violenta de una deidad, como la de Hainuwele, es creadora²⁹¹ porque tienen algún tipo de nexo con la vegetación. En torno al descenso a los infiernos o a la muerte violenta de una divinidad van a constituirse las religiones místicas²⁹².

Los mitos son auténticos en distintas orientaciones porque cada mitología es específica de un lugar determinado en un tiempo concreto y trata de la gnosis de la vida en ese lugar y en ese momento concretos. Como dice J. Campbell: "integra el individuo a su sociedad y la sociedad al campo de la naturaleza. Es una fuerza armonizadora"²⁹³. La mitología lleva implícito un sentido irracional, mientras que la religión tiene un sentido más racional, y aunque ambos lo intentan, la religión se acerca más a un plano ético y moral²⁹⁴. En el apartado II. I se ha identificado la mitología como poesía, dentro de la propia complicación del lenguaje la poesía es un lenguaje aún más difícil porque es flexible, sutil, utiliza recursos estilísticos para embellecer su estructura, etc. La religión es la que metamorfosea esta poesía en prosa instaurando una serie de leyes, mandamientos, exigencias, etc., que es necesario respetar, acatar y cumplir²⁹⁵. La mitología es libre, en cambio la religión desprende obligatoriedad, si se quiere formar parte del culto, y por tanto de una sociedad, es necesario sacrificarse y someterse a las condiciones que la religión plantea. En opinión de M. O. Lagrange, fundador de la escuela bíblica de Jerusalén, lo que precisa el orden de la religión es la exigencia moral. Se instaura un "deber hacer" y un orden moral en el campo de la exigencia moral²⁹⁶. Para M. J. Lang, con

²⁹⁰ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 100.

²⁹¹ *Ibíd.*, p. 106.

²⁹² *Ibíd.*, pp. 117-118.

²⁹³ CAMPBELL, Joseph, op. cit., p. 93.

²⁹⁴ *Ibíd.*

²⁹⁵ *Ibíd.*, p. 201.

²⁹⁶ LAGRANGE, Marie-Joseph, *Étude sur les religions sémitiques*. París, 1905, pp. 2-40. Acerca de su lectura del "sacrificio" y su manera de declarar a los griegos inocentes de ritos "carneales y desagradables". Cf. DETIENNE, marcel, *Pratiques culinaires et esprit de sacrifice*. En DETIENNE

la religión surge el orden racional, mientras que en la mitología impera lo absurdo e inmoral²⁹⁷.

Los mitos son secularizados por la religión porque, en cierta medida, no se ha molestado en conocerlos, como dijo L. Lévy-Bruhl: “la mitología es placer”, un placer más intenso cuanto mejor se entiende la mitología. Si la mitología es entendida como se debe, como metáfora, el ser humano puede deleitarse con su excentricidad cautivadora y disfrutar de ella plenamente. Según la opinión de J. Campbell: “toda religión es verdadera cuando se la comprende metafóricamente, pero cuando las metáforas intentan convertirse en hechos comienzan los problemas. Una metáfora es una imagen que sugiere algo más”²⁹⁸, y por lo tanto: “todas las religiones han sido verdaderas en algún momento”²⁹⁹.

“Una civilización de la memoria se vuelve totalmente amnésica bajo el efecto del veneno más violento: la escritura de una religión segura de la verdad encerrada en un libro, el suyo”³⁰⁰.

Fue el propio cristianismo quien definió el mito como “aquello que no puede existir”, que no puede ser real, atendiendo a esta definición, son los propios evangelios los que se encuentran plagados de elementos “míticos”. Así que sin quererlo y de forma inconsciente, el cristianismo ha mantenido de alguna manera vivo el pensamiento mítico al adoptar y cristianizar ciertos símbolos, figuras y rituales de origen judío, asiático y mediterráneo³⁰¹ que no pueden ser aniquilados, como dice una frase de la sabiduría popular: “si no puedes con tu enemigo, únete a él”. La única manera en la que ha podido subsistir el paganismo ha sido formando parte de la religión, aunque solo fuera de manera superficial³⁰². De esta manera, como se ha dicho anteriormente, muchos “matadragones” se convirtieron en San Jorges³⁰³, los dioses de la tormenta se transformaron en San Elías, las diosas de la fertilidad se asimilaron como la Virgen o las santas, etc.³⁰⁴. Algunos apuntan que “no era una paganización del cristianismo, sino una cristianización de la religión de sus antepasados”³⁰⁵, sin embargo otros señalan que fue “una paganización y una judaización del cristianismo primitivo”³⁰⁶.

Cuando se habla de la judaización del cristianismo primitivo se hace referencia a su historización, los hebreos instauraron una visión diferente, una historia sagrada o santa que narra las relaciones ente Yahvé y los judíos³⁰⁷. Según M. Elíade: “el cristianismo, tal como ha sido comprendido y vivido en sus más de dos milenios de

Marcel y VERNANT, Jean Pierre et alii, *La cuisine du sacrifice en pays grec*. París, 1979, p. 31. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 27.

²⁹⁷ LANG, Marie Joseph, *Études sur les religions sémitiques*. París, 1905, p. 7. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 138.

²⁹⁸ CAMPBELL, Joseph, op. cit., p. 94.

²⁹⁹ *Ibíd.*, p. 209.

³⁰⁰ *Ibíd.*, p. 42.

³⁰¹ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 171.

³⁰² *Ibíd.*, p. 179.

³⁰³ Véase subapartado II.3.3. de esta tesis doctoral.

³⁰⁴ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., pp. 178–179.

³⁰⁵ *Ibíd.*, p. 180.

³⁰⁶ *Ibíd.*, p. 171.

³⁰⁷ *Ibíd.*, pp.178–179.

historia, no puede des-solidarizarse por completo del pensamiento mítico”³⁰⁸, a pesar de que no haya cesado en su empeño por erradicar la mitología y borrar sus restos de la conciencia colectiva, pero nunca logró llevar su tarea a cabo con éxito porque sus raíces eran muy profundas³⁰⁹. La mitología ha sido lo suficientemente fuerte como para resistir a diez siglos de cristianismo, en los que han tenido lugar numerosos ataques por parte de las autoridades eclesiásticas, aunque también se puede ver desde el punto de vista en que la Iglesia ha tenido que soportar durante más de diez siglos la afluencia de elementos míticos³¹⁰. En gran parte, la religión y la mitología han sobrevivido desmitificadas y secularizadas gracias a las obras artísticas y literarias. Solo sobrevivieron las religiones y las mitologías populares, que eran las únicas formas paganas vivas en el momento en que el cristianismo se alzó con la victoria y por ello acabaron cristianizadas en las tradiciones de las poblaciones rurales³¹¹. Por ejemplo, la leyenda del Rey Arturo, caballero medieval que simbolizaba el honor, la lealtad y la inteligencia, es un claro ejemplo de mito celta cristianizado. Además es muy completo porque en él que se pueden identificar todos los elementos que lo convierten en tal cosa: el Rey Arturo vive en Camelot, lugar que simboliza el estado de perfección, justicia y bienestar, que simboliza la situación paradisiaca inicial; está unido en matrimonio a Ginebra, repetición simbólica ritual de la hierogamia fundamental, en la historia aparecían una bruja mala, Morgana, y un mago bueno Merlín, etc. Las leyendas artúricas aparecen en Gran Bretaña entorno al siglo XII, aunque en Alemania también es considerado un símbolo, y después de la Edad Media recobran su interés durante el siglo XIX. Como mito que es, hay muchas variantes y versiones sobre la historia del Rey Arturo y sus caballeros de la tabla redonda, una de ellas trata sobre el Santo Grial, símbolo por excelencia de la cristiandad, se trata de un objeto religioso sobre el que existen innumerables leyendas, el primero en mencionarlo fue el poeta C. de Troyes también en el siglo XII. Los trovadores son otro ejemplo, ya que hablaban de la mujer y del amor mediante elementos cristianos, porque era la única forma de poder hacerlo³¹².

La religión va un paso más allá de la mitología, es lo que las gentes que la crearon calificarían como “mejora” porque la religión se enmarca en un plano ético y moral, y se supone que esto es bueno. La mitología no se halla en este marco, pero eso no quiere decir que la religión sea superior a la mitología, aunque sí lo es para los individuos que “descubrieron” a Dios. Es el mismo caso que ocurre con la filosofía, no se puede calificar a una de ellas como mejor porque no hay un estamento superior a ambas que pueda juzgarlas, no hay una mejor que otra, no son magnitudes comparables, simplemente son cosas distintas. Cada vez que el mundo cambia, la religión debe o debería adaptarse a esos cambios³¹³, a la nueva sociedad de la que pretende ser creencia porque si no lo hace puede provocar el estancamiento de todo un pueblo. Es fácil decir que la religión debería avanzar de la mano con la sociedad, y tendría toda la lógica del mundo, porque si la sociedad es la artífice de la religión, ésta debería evolucionar con su creadora para ir

³⁰⁸ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 172.

³⁰⁹ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 152.

³¹⁰ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., pp. 178–179.

³¹¹ *Ibíd.*, p. 168.

³¹² *Ibíd.*, p. 182.

³¹³ CAMPBELL, Joseph, op. cit., p. 52.

adaptándose a sus necesidades. Pero éste es un terreno escabroso puesto que las religiones son estrictas, unas más que otras por supuesto, y salirse de los márgenes no es algo bien visto por su parte, no se puede ser creyente de buffet libre, se es o no se es, lo que tampoco implica ser un fanático. La religión es tradición obligatoria y no se renueva, pero las mentes de los individuos sí evolucionan y esto hace que algunas cosas queden obsoletas y sin sentido. El mito, sin embargo, es mucho más abierto y tolerante, nació con la función de armonizar mente y cuerpo, y a su vez a ambos con la naturaleza ³¹⁴. El mito y la religión deberían ser entendidos como un compendio de metáforas, parábolas, o como se quiera hacer referencia a ellas, que establecen un modelo ejemplar de conducta y en el acto de su imitación reside el bien. De hecho la función última del mito es aleccionar sobre cómo introducirse en el camino de la vida sin perder los valores espirituales³¹⁵. Sin embargo, la rigidez de la religión en muchos casos ha convertido un modelo ejemplar en el único comportamiento válido posible, objetivo demasiado ambicioso de conseguir ya que todos los seres humanos son diferentes entre sí y no se puede pretender que todos actúen según un patrón y de la misma manera. Cabe destacar un símil muy poético de A. Einstein donde decía que un pez se mueve muy bien en el medio acuático, pero si se le juzga por su capacidad para trepar un árbol se pensará que es un negado y no se puede tildar a ese pez de pecador puesto que no tenía otro remedio.

Los individuos no son perfectos y muchas veces cometen errores porque, como se ha dicho previamente, los humanos sienten miedo ante lo siniestro o desconocido y no se sabe a ciencia cierta como actuar ante el miedo por mucho que se conozca la teoría sobre qué hay que hacer y se tengan las instrucciones proporcionadas por los mitos de origen. Los humanos son pasionales, se dejan arrastrar por sus deseos, tienen sentimientos y aunque se intenten reprimir en ocasiones, con buena intención ya sea por el bien común, del plantea, etc., la verdadera esencia siempre ve la luz. Para J. Campbell: “el mito se vincula directamente con la ceremonia y el ritual tribal, y la ausencia de mito puede significar el fin del ritual”³¹⁶. Muchas veces las tradiciones y los rituales pierden el valor y su sentido porque se imitan sin saber su razón de ser, o lo que es lo mismo, sin conocer el mito de origen. Ésta es una contradicción puesto que “no se puede cumplir un ritual si no se conoce el “origen”, es decir, el mito que cuenta como ha sido efectuado la primera vez”³¹⁷ y el olvido del significado religioso primordial produce malentendidos³¹⁸.

“Es imposible comprender nuestra representación del mundo, nuestras concepciones filosóficas sobre el alma, sobre la inmortalidad, sobre la vida, si no se conocen las creencias religiosas que han sido su forma primera”³¹⁹.

El Libro de los muertos egipcio es un claro ejemplo del miedo humano a la muerte, de ritual y de religión. Su temor a la muerte, a lo desconocido a la soledad, etc., le lleva a crear dioses, en este caso, Osiris, un Dios que le estará esperando en el más allá cuando llegue el momento. Al mismo tiempo, el libro recoge una serie de sortilegios y rituales mágicos para superar el juicio de

³¹⁴ CAMPBELL, Joseph, op. cit., p. 114.

³¹⁵ *Ibíd.*, p. 168.

³¹⁶ *Ibíd.*, p. 129.

³¹⁷ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 23.

³¹⁸ *Ibíd.*, p. 159.

³¹⁹ DETIENNE, Marcel, op. cit., pp. 132-133.

Osiris, lo que al mismo tiempo tiene restos religiosos ya que no cualquiera puede superarlo, solo aquellos que hayan imitado los comportamientos de los dioses.

El mito está estrechamente unido con el terreno de la memoria, es siempre un rescoldo que se transforma como si proviniese de un inmenso desagüe histórico, es una especie de esencia mágica, es el jugo fruto de la expresión del mundo. Se expresa tanto en verso como en prosa y confunde tanto a poetas como a logógrafos con sus inapreciables y sutiles riquezas imperceptibles excepto para unos pocos elegidos³²⁰ capaces de captarlos. Armados sobre convicciones muy fuertes y profundas sobre la memoria humana los mitos garantizan su “autenticidad”, existen independientemente de si el relato es verdadero o no y han influido en el devenir humano a pesar de ser una especie de lenguaje de los tiempos primordiales. Confirman que los indígenas los narraban de forma tradicional de generación en generación, hasta que se plasmaron de forma escrita. El problema reside en averiguar si ha existido algún tipo de continuidad entre la memoria hablada y la tradición escrita³²¹. Fue antónimo del logos y más tarde de la historia desvirtuando el vocablo “mythos” a todo aquello que no puede existir en la realidad. El judeocristianismo se encargó concienzudamente de desmerecer el mito hasta el punto de “mentira” y “falsedad” puesto que no estaba respaldado por ninguno de los dos Testamentos³²².

Por una parte, el mito cuenta una “historia” porque narra hechos y, por otra, es “sagrada” porque sus protagonistas fueron Seres Sobrenaturales. Gracias a las gestas de dioses y héroes *in illo tempore*, mucho antes de la llegada de los seres humanos a la tierra, en un tiempo fantástico y lejano, la realidad se hacia presente. Los mitos siempre hablan de la creación de algo, ya sea algún elemento paisajístico, un ritual, las estaciones del año, etc., todos los elementos que forman el mundo le deben su existencia a los Seres Sobrenaturales³²³. Por eso conocer el mito implica conocer el origen de algo. Algunos lo tachan de historia verdadera y otros de historia falsa pero en cualquier caso es una historia, que además ha hecho “historia”. Los mitos descubren la acción creadora y evidencian la sacralidad describiendo las múltiples, y a veces terribles, incursiones de lo sagrado en el mundo³²⁴. Se considera además una historia verdadera puesto que se refiere a realidades y la propia existencia del mundo lo confirma, es decir, la muerte por ejemplo, justifica que existan mitos sobre la muerte porque existe en la realidad. El conocimiento del mito implica vivirlo y cuando esto ocurre se convierte en una experiencia realmente religiosa³²⁵. “La “historia” narrada por el mito constituye un “conocimiento” de orden esotérico no solo porque es secreta y se transmite en el curso de una iniciación, sino también porque este “conocimiento” va acompañado de un poder mágico-religioso”³²⁶.

³²⁰ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 81.

³²¹ *Ibíd.*, p. 100.

³²² ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 8.

³²³ *Ibíd.*, p. 17.

³²⁴ *Ibíd.*, pp. 12-13.

³²⁵ *Ibíd.*, pp. 25-26.

³²⁶ *Ibíd.*, p. 21.

Los mitos, a diferencia de los cuentos populares, narran el origen del mundo, de los seres humanos, de los animales, etc. Pero también relatan el origen de todos los actos primordiales que han propiciado que los individuos sean lo que son hoy en día, es decir, un ser mortal, sexuado, organizado en sociedad, obligado a trabajar par vivir y que trabaja según ciertas reglas. El hombre es el fruto de la mitología y a través de ella puede conocer los acontecimientos fundamentales que han constituido su esencia y la de todos los elementos con los que interactúa a su alrededor³²⁷. Por lo tanto, los mitos influyen y modifican directamente la conducta humana, sin embargo los cuentos no, aunque puedan introducir cambios en el mundo. En las sociedades en las que el mito sigue vigente sigue diferenciándose entre los mitos, historias verdaderas en las que uno se encuentra de lleno con lo sobrenatural y lo sagrado; y los cuentos, historias de la sabiduría popular de carácter profano. “Mientras que las “historias falsas” pueden contarse en cualquier momento y en cualquier sitio, los mitos no deben recitarse más que durante un lapso de tiempo sagrado”³²⁸. Por ejemplo, la Navidad tiene lugar en diciembre y solo durante ese período de tiempo tiene sentido contar el mito de la venida del mesías al mundo, sin embargo cualquier momento y día es apropiado para recitar el cuento de *La sirenita*.

Cuando se escucha, se ve o se oye un mito, es prácticamente imposible no trasladarse al tiempo mítico para revivir la historia en primera persona. Los mitos no ocurren en el tiempo cronológico, sino durante el tiempo primordial, tiempo fuerte poderoso y sagrado en el que acontecieron las cosas por primera vez. Los mitos desvelan el origen y la historia sobrenatural del mundo, los seres humanos y la vida en forma de bellas y modélicas historias. Según B. Malinowski el mito responde a una vasta necesidad religiosa intentando revivir una realidad original pero no con el propósito de saciar una “curiosidad científica”. En las sociedades primitivas el mito posee una función determinante: manifestar, ensalzar y recopilar las creencias³²⁹.

Existe una figura divina, conocida como *deus otiosus*, que en un principio es muy activa pero poco a poco con el paso del tiempo los hombres lo van olvidando y cada vez pasa a tener menos protagonismo hasta convertirse en mero espectador pasivo. Es un ejemplo de la “muerte de dios” ya anunciada por F. Nietzsche, aunque la realidad no muere porque un dios es inmortal, pero se aleja y se olvida, o se olvida y por ello se aleja. Este olvido es síntoma de la no interacción de ciertos individuos con sus creencias, aunque las verdaderas religiones se crean a raíz de su desaparición. Por ejemplo los hebreos estaban unidos a Yahvé, pero cuando llegaban épocas de paz y de tranquilidad se acercaban más a los Ba’als y a las Ashtartés, sin embargo en períodos de conflicto e inestabilidad volvían a acordarse de Yahvé, pero no por amor sino por miedo y necesidad. El *deus otiosus* deja paso a otras divinidades más cercanas al hombre³³⁰, por ejemplo Dios deja paso a Jesucristo. Solo en ciertas civilizaciones el *deus otiosus* desaparece y jamás vuelve a recuperar su actividad creadora: Anu en Mesopotamia, El en Canaán, Dyaus en la

³²⁷ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., pp. 18.

³²⁸ *Ibíd.*, pp. 15-16.

³²⁹ *Ibíd.*, p. 26.

³³⁰ *Ibíd.*, pp. 101-105.

India, Urano en Grecia, etc. En este último caso incluso, su pasividad queda patente de forma gráfica con su castración, síntoma de la pérdida de poder³³¹.

“La supervivencia de un ser supremo en símbolos o en experiencias estáticas individuales no deja de tener consecuencias en la historia religiosa de la humanidad arcaica”³³².

Uno de los temas más importantes tanto en la mitología como en la religión es el amor; pero existe el amor humano, que tiene que ver con lo erótico y el amor religioso mucho más trascendental. Estos dos tipos de amor y el conflicto permanente entre ellos impregnan la psique occidental de la civilización cristiana europea. Parece que es imposible que ambos puedan coexistir, es necesario que uno derrote al otro, no pueden coexistir sino que deben excluirse mutuamente, a pesar de que Jesucristo jamás dio tal mensaje, por lo tanto una vez más entra en juego la interpretación errónea de los hechos tan característica de los humanos y los posteriores conflictos generados a raíz de ella. El erotismo encuentra la expresividad de su lenguaje en el mito simbólico³³³, para poder pasar desapercibida e incluso quedar oculta y disfrazada sin que nadie pudiese afirmar su condición de erótico. S. Freud buscaba en lo religioso la represión de lo sexual, el ser humano está predispuesto biológicamente para sentir estos dos tipos de amor, uno no puede reprimir eternamente lo que siente y al final eso se manifiesta de alguna forma, uno de los mayores canalizadores de estas represiones ha sido siempre el arte. El símbolo oculta a la vez que muestra, es evidente a la vez que pasa desapercibido y espera pacientemente a aquellos con la iniciativa, la sensibilidad y la habilidad necesarias para interpretarlos y desvelar sus secretos. D. de Rougemont ejecuta el proceso inverso a S. Freud, busca en lo sexual manifestaciones latentes de lo religioso o espiritual³³⁴.

Una vez más hay que regresar al tema de la muerte, su complejidad nos lleva a colocarlo en el centro de las preocupaciones. La muerte aterra porque es siniestra, no se conoce, no se sabe si hay algo después y en caso de que lo hubiese, ¿que sería? Nadie sabe que se siente al morir puesto que ningún muerto ha regresado para contarlo. La muerte es el final y nunca se sabe cuando va a llegar, lo que sí se sabe es que en el momento en que llega zanja nuestros proyectos y frustra nuestras ilusiones. Esta es una idea muy extendida en Occidente, no tanto en Oriente que se vive al día y el presente es lo que importa. Occidente fue el inventor de la historia, esta afirmación tiene ciertos matices ególatras y a su vez cobardes, porque la intención del individuo occidental es ser recordado antes de la muerte, por lo tanto la razón de la historia es, básicamente, el temor a la muerte³³⁵. El ser humano se considera único, especial e irremplazable aunque en el fondo de su corazón sabe que no lo es y por eso necesita a la historia. La historia es el conjunto total de los acontecimientos sucedidos, o mejor dicho, es la recolección de toda las vivencias. Para el mito en cambio, la historia no es importante puesto que sucedió *in illo tempore*³³⁶. Como dijo W. Blacke: “la eternidad está enamorada de los

³³¹ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 116.

³³² *Ibíd.*, p. 105.

³³³ MARDONES, José María, op. cit., p. 137.

³³⁴ *Ibíd.*, p. 138.

³³⁵ *Ibíd.*, pp. 61-62.

³³⁶ *Ibíd.*, p. 57.

productos del tiempo”³³⁷, el ser humano es efímero cada individuo desde que nace sabe que solo está de paso por la tierra, de ahí la necesidad de que alguna parte de él se quede en el mundo, ya sea su nombre (historia), ya sea su alma (religión), etc. Pero la historia es sabia y eficaz aunque a veces injusta porque solo perduran en ella aquellos que son dignos de merecerlo, por la razón que sea la cual no necesariamente tiene porqué ser buena. Hace una criba de hechos y personajes que merecen figurar en ella, pero hay que tener en cuenta que la historia la cuentan los supervivientes, es decir: los vencedores, y por lo tanto es subjetiva. Es un instrumento creado a conveniencia del ser humano³³⁸ y por lo tanto es injusto y cruel con otros seres humanos pero el individuo a su vez es el resultado de esta historia universal³³⁹ y de la historia sagrada. Un pueblo sin documentos escritos es considerado un pueblo sin historia, ya que las creaciones populares y el folclore oral no se valorarán hasta el romanticismo alemán y por un interés de anticuario³⁴⁰. Los babilonios, los egipcios, los hebreos y los iraníes se preocuparon por confeccionar su propia historia para que ésta fuera útil a las generaciones venideras³⁴¹.

La historiografía se lleva a cabo por medio de la escritura, es un afán por preservar la memoria de los acontecimientos del presente y la pretensión de conocer con toda la exactitud posible el pasado de la humanidad. Es un invento occidental y por lo tanto es esta cultura la que hace un grandioso esfuerzo de anamnesis historiográfica para poder averiguar y conocer el pasado de la humanidad³⁴². Fue creada por personajes sabios que nunca sufrieron las consecuencias negativas de la historia, porque probablemente si eso hubiera sido así no se hubieran molestado ni hubieran tenido interés en ella³⁴³. Según M. Elíade: “los hebreos fueron los primeros en descubrir la significación de la historia como una epifanía de Dios, y esta concepción, como era de esperar, fue seguida y ampliada por los cristianos”³⁴⁴. Pero la historiografía comienza en Grecia con Herodoto y surgió como método para conservar la memoria y que las proezas de los hombres no se olvidasen con el paso del tiempo, aunque en opinión de Tucídides la historia solo sirve para ilustrar la lucha por el poder, que es el atributo típico de la condición humana³⁴⁵. Aparece con la necesidad de recopilar lo que la boca cuenta y el oído escucha. Existen hechos importantes que merecen la importancia suficiente como para ser recogidos y que no se pierdan en el olvido. Pero la escritura ejerce una función crítica que no practican ni la boca ni el oído, por eso Herodoto se obsesionó con archivar todo aquello que fuera digno de ser mencionado³⁴⁶: “lo que yo me propongo a lo largo de mi relato (logos) es poner por escrito (grapheîn), tal como lo he oído, lo que dicen los unos y los otros”³⁴⁷. En el momento en que lo oral pasa a ser escrito se fabrica un relato, los historiadores son de alguna manera fabricantes

³³⁷ CAMPBELL, Joseph, op. cit., p. 84.

³³⁸ ELÍADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, op. cit., p. 135.

³³⁹ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., pp. 19-20.

³⁴⁰ *Ibíd.*, p. 169.

³⁴¹ ELÍADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, op. cit., p. 77.

³⁴² ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., pp. 143-144.

³⁴³ ELÍADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, op. cit., p. 146.

³⁴⁴ *Ibíd.*, p. 104.

³⁴⁵ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 142.

³⁴⁶ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 76.

³⁴⁷ *Ibíd.*, p. 77.

de relatos puesto que al escribirlos los modifican sin querer, puesto que “la interpretación se mezcla con la narración hasta confundirse con ella”³⁴⁸. Las recopilaciones escritas históricas pueden considerarse como monumentos, igual de bellos que un edificio o una escultura, e igual de importantes e influyentes, quizás hasta incluso más puesto que en ellos se recoge toda la sabiduría de una forma mucho más literal, aunque sin ser del todo explícita, que en los monumentos visuales. Aunque para algunos Hecateo era un mitólogo con ínfulas de historiador, para otros marcó una nueva forma de pensar gracias a su perfeccionismo a la hora de recopilar los hechos de forma tan fidedigna³⁴⁹. Hecateo de Mileto decía: “escribo estos relatos como me parecen verdaderos. Pues los relatos de los griegos, tal como se muestran a mis ojos, son múltiples y ridículos”³⁵⁰. Los antiguos historiadores tales como Tucídides, Hecateo de Mileto, Democles de Figelia, etc., se preocuparon de recoger las tradiciones orales y escritas, tanto profanas como sagradas, de la manera más objetiva posible, es decir, sin agregar ni omitir nada. Pero en estas tradiciones se hallaba la presencia de relatos fabulosos (mythoi), con lo cual el resultado que se obtuvo fue la mezcla de relatos ordinarios y cotidianos con los mitos más antiguos³⁵¹.

A partir del siglo XIX la historia empezó a tomar un rumbo diferente y se convierte en una especie de reconstrucción del pasado “tal y como fue” que surge a raíz de su devoción por el rigor científico que quiere dar testimonio exacto de los hechos. J. M. Mardones la califica como una: “revivencia de su total existencia, último esfuerzo por retener algo antes de que desaparezca”³⁵².

E. Cassirer señala que no existe un momento específico en la historia donde tenga lugar la ruptura entre mito y religión: “la conciencia mítica se diferencia de la religiosa porque no distingue entre el símbolo y lo simbolizado. No es una imagen de una cosa, es la cosa”³⁵³.

La cultura occidental se basa casi en su totalidad en dos tradiciones: Atenas y Jerusalén, también conocidas como el mundo clásico y el mundo bíblico. El individuo Occidental es un producto histórico, mitológico y religioso de estas dos culturas³⁵⁴. Aunque esto puede parecer extraño puesto que estas dos culturas no pueden ser más diferentes, excepto el hecho de que había doce dioses en el panteón clásico y doce apóstoles en la tradición judeo-cristiana. Mientras que el mundo clásico era politeísta y en su panteón había tanto dioses como diosas, el mundo bíblico es monoteísta y patriarcal³⁵⁵. La Biblia recoge tanto episodios históricos como episodios fantásticos, lógico puesto que fue una unificación tanto de relatos orales como de relatos escritos hecha por la humanidad. La Biblia que conocemos hoy en día es muy posterior a la muerte de Cristo, eso indica que: muchos de los documentos que en ella se recogen han sido reinterpretados innumerables veces antes de realizarla, otros muchos documentos se perdieron

³⁴⁸ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 91.

³⁴⁹ *Ibíd.*, p. 98.

³⁵⁰ HECATEO DE MILETO, FGrHist., 1, F. 1 a, Jacoby. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 91.

³⁵¹ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 99.

³⁵² MARDONES, José María, op. cit., p. 64.

³⁵³ *Ibíd.*, p. 72.

³⁵⁴ *Ibíd.*, p. 60.

³⁵⁵ *Ibíd.*, p. 122.

con el paso del tiempo y no se pudieron incluir, etc. El rigor histórico es más eficaz cuanto menos tiempo pasa entre el hecho que se quiere recoger y su recolección porque la memoria sigue fresca para recordarlo de forma adecuada. Lo que se trató fue de hacer una selección de relatos orales y de textos que en su gran mayoría dieran coherencia y sentido a toda la historia sin darse cuenta de que en ella se mezclaron fuentes de todas las índoles: históricas, mitológicas, etc. Se trató también de darle un hilo histórico de continuidad, tarea difícil ya que para ello hubo que alterar el orden de los libros y los capítulos, por ejemplo el capítulo II del Génesis es más antiguo que el I, el libro del Levítico es más antiguo que el libro del Génesis, etc. Aunque no se repare en ello, tanto la mitología griega como la religión cristiana son el resultado de la mezcla y la evolución con el paso del tiempo de muchas mitologías anteriores, por ejemplo bajo la interpretación de F. Borkeneau, el encuentro entre la civilización romana y el mundo “bárbaro” germano propició una filtración de sensibilidad mítica en la cultura latina, como por ejemplo, la del héroe que muere trágicamente que inunda la totalidad de la tradición cristiana. Pero no solo eso, la “edad bárbara” le permitió al cristianismo asumir ciertos atributos de las tribus germanas, como el individualismo³⁵⁶.

Personajes como Taciano o Clemente de Alejandría defendían que los evangelios eran documentos históricos, la única diferencia es que utiliza las palabras enigma y parábola en lugar de mito y ficción, pero para ellos estas expresiones se correspondían. Orígenes reconoce que los evangelios recogen episodios que no son históricamente verdaderos pero que sí son auténticos en un sentido espiritual³⁵⁷. El cristianismo fue una religión que se forjó durante muchos siglos porque fue poco a poco como fueron añadiéndose, eliminándose o definiéndose elementos, por ejemplo en los concilios ecuménicos que tuvieron lugar en Nicea, Trento, Constantinopla, Éfeso, etc., en los cuales se tomaron decisiones que afectarían de forma determinante a la cristiandad. En ellos se decidió qué evangelios eran válidos y cuáles no, cuál era el estatus que debía tener el Espíritu Santo, qué era una herejía y qué no, etc. Esto hace gala de la libertad creadora por eso el cristianismo es la religión del hombre moderno y del hombre histórico³⁵⁸. Finalmente se decretó que solo eran verdaderos los evangelios de Lucas, Mateo, Marcos y Juan, los que hoy son considerados los cuatro evangelistas y sus evangelios son conocidos como evangelios canónicos, pero por supuesto hubo muchos más considerados como evangelios apócrifos. La historia es una selección subjetiva de los hechos, porque aunque los evangelistas fueron contemporáneos de Jesús cada uno vivió la historia a su manera y por eso la cuenta a su manera, no quiere decir que sea verdadera ni falsa sino propia y subjetiva, por ejemplo Juan pone más énfasis en la divinidad de Jesús³⁵⁹. De la misma forma que los hombres confeccionaron el cristianismo durante los siglos posteriores en base a la tradición oral, que ya poseía de por sí versiones y variaciones debido al paso del tiempo, y a los textos, por lo que estaban mucho más alejados aún de la verdadera historia de la figura de Jesús: “si los milagros han sido tan raros desde la aparición del cristianismo, ello no es por culpa del cristianismo, sino de los cristianos”³⁶⁰. La

³⁵⁶ MARDONES, José María, op. cit., p. 135.

³⁵⁷ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 174.

³⁵⁸ ELÍADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, op. cit., p. 155.

³⁵⁹ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 175.

³⁶⁰ ELÍADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, op. cit., p. 154.

desorganización de la información y la omisión intencionada de acontecimientos históricos lleva a una manipulación de la historia, para M. Mauss es tremendamente grave descuidar la recepción y transcripción de los mitos porque daña por extensión a la religión³⁶¹ ya que los mitos son objeto de culto y de creencia, tienen lugar en lo imperecedero y “forman parte del sistema obligatorio de representaciones religiosas”³⁶².

Homero fue uno de los primeros que fijó la mitología de forma escrita en sus dos épicas obras: *La Ilíada* y *La Odisea*, en ambas se mezclan datos históricos con datos mitológicos en forma de poema, esto indica que la intención de Homero no era solo contar una historia, sino embellecerla y que fuera atractiva³⁶³. La introducción de la escritura en el país de la memoria hablada fue uno de los hechos más importantes en el devenir de la humanidad, puesto que al estar fijada por la escritura, la mitología ya no podía modificarse y si se hacía quedaban los textos en forma de pruebas para poder comparar las diferentes versiones *a posteriori*. Poder estudiar los textos abrió las mentes de los individuos, aunque la mitología siguió ejerciendo su hechizo fascinador. Con la escritura fue mucho más fácil percatarse de los renuncios de los mitos y de sus incoherencias, en un texto una de las cosas más importantes es la coherencia, elemento fundamental generador de autenticidad. Como dice M. Detienne: “el argumento de la coherencia necesita ser respaldado por el control”³⁶⁴. El rigor y el convencimiento de poseer la verdad son igualmente fundamentales a la hora de aportar coherencia a la narración.

Lo que hizo Homero en sus obras fue narrar por escrito de forma totalmente épica como eran los valores, las prácticas y las tradiciones existentes en la Grecia clásica, esto aportó personalidad y distinción al pueblo griego con respecto a otras culturas y a su vez estos textos colaboraron a uniformar y estructurar la cultura griega. Además lo hizo de una manera inolvidable con ayuda de estrategias y técnicas propias de su habilidad, aunque quizás el nivel cultural de estos textos era tan elevado que solo iba destinado a unos pocos que sabían desentrañar sus tesoros. La memoria colectiva se volcó en forma de escritura haciendo que ya no fuera necesario tener los mitos presentes, los mitos hasta ese momento no habían sido olvidados y por lo tanto no era necesario recordarlos. Sin pretenderlo educó a toda Grecia, a pesar de que nunca fue su intención recopilar la religión y la mitología griega de una manera íntegra y metódica su ingenio literario produjo un deslumbramiento jamás igualado³⁶⁵. La mitología de Homero y Hesíodo fascinó a las elites pertenecientes a la Grecia clásica, pero con el tiempo ya no se interpretaba a los mitos literalmente sino que se examinaban en busca de “significaciones ocultas”, “sobreentendidas” (*hypnoiai*), todavía no se utilizaba la expresión alegoría³⁶⁶.

Un historiador tiene la obligación de dirigir su investigación con todo el rigor que le sea posible, en el caso de que él no haya estado presente en los hechos que relata

³⁶¹ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 130.

³⁶² *Ibíd.*, p. 129.

³⁶³ *Ibíd.*, pp. 35-37.

³⁶⁴ *Ibíd.*, p. 38.

³⁶⁵ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 157.

³⁶⁶ *Ibíd.*, pp. 162-163.

tiene que basarse en testimonios ajenos. M. Mauss decía: “jamás se buscará el texto original, porque no existe”³⁶⁷. Para ser preciso es necesario recurrir a todas las fuentes posibles y de ahí extraer las conclusiones más plausibles, pero aun así siempre existe un aspecto subjetivo, incluso cuando el historiador relata hechos en los que ha estado presente es difícil ser objetivo. Tal y como explica M. Detienne: “en la pluralidad de los relatos que se descubren en el interior de la tradición es menester hacer una elección, emitir un juicio, decidir lo que parece ser verdadero. Es la mirada crítica que recae sobre las historias de la tribu griega”³⁶⁸. Esto sucede porque la memoria es subjetiva y cada uno recuerda los hechos de una forma diferente, cuanto más tiempo pasa desde el momento del suceso al momento de su transcripción más subjetivo se vuelve el hecho histórico en sí, no se puede recordar con la misma exactitud y la memoria interpreta cosas subjetivamente y de forma inconsciente. El historiador puede pensar que recuerda algo con precisión pero lo modifica involuntariamente, esté o no esté involucrado. Según la explicación de M. Detienne: “cada uno da su versión, selecciona lo que se denominan como “hechos” y construye un relato en función de la manera en que su medio o su sociedad organiza la memoria hablada. La selección de las informaciones nuevas y otras antiguas, si bien la realiza efectivamente la memoria de cada individuo, se hace en función y bajo el control de la vida social”³⁶⁹. La memoria es aún más frágil en los momentos de fuertes emociones, como la alegría o la tristeza, puesto que pueden exagerar los hechos dependiendo del lugar desde donde se haya visto o la posición que se haya elegido. Pero la memoria no solo modifica el pasado, sino el propio presente dependiendo de los ojos que lo miren, por eso las narraciones orales no tienen el mismo valor que los textos escritos. En palabras de M. Detienne: “el oído es infiel y la boca es su cómplice. Frágil, la memoria es igualmente engañosa: selecciona, interpreta, reconstruye. Toda relación de un acontecimiento es sospechosa porque los testigos de cada hecho representan versiones que varían según su simpatía respecto de unos y otros y según su memoria. La memoria es falible, tiene lagunas, espacios en blanco, y no es capaz de informar con verdadera exactitud”³⁷⁰, es decir, la memoria manipula los hechos y por lo tanto la historia, incluso sin querer. Por supuesto también se da el caso de que hay personas que recuerdan mejor que otras, aunque lo óptimo sería no recordar porque significaría que no se ha olvidado, que algo sigue presente. Antes de relacionarse con la escritura, el mito dependía de las personas que continuaran manteniendo la tradición, repitiendo ritual y simbólicamente los mitos para enseñárselos a los demás miembros de la sociedad para que, a su vez, éstos algún día pudieran enseñárselos a otros y así perpetuar la tradición, eran los portadores de la tradición. Las genealogías y las teogonías, los relatos sobre la fundación de una ciudad, las aventuras de los dioses, etc., constituyeron la temática de los primeros relatos.

³⁶⁷ MAUSS, Marcel, *Manuel d'ethnographie*. París, 1947, p. 97. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 52.

³⁶⁸ DETIENNE, Marcel, op. cit., pp. 94 – 95.

³⁶⁹ *Ibíd.*, p. 51.

³⁷⁰ Cf. HUART, Pierre, *Le vocabulaire d'analyse psychologique dans l'oeuvre de Tucidide*. París, 1968, p. 222; KURZ, Dietrich, *Akribeia. Das Ideal der Exaktheit bei den Griechen bis Aristoteles*. Dis Göttingen, 1970, pp. 40-61. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 72.

“No solo la memoria es débil, sino que la palabra está expuesta a la tentación del placer [...] Ceder al placer es para Tucídides olvidar el bien de la ciudad, obedecer a un móvil irracional, o, incluso, optar por lo inmediato”³⁷¹.

Según se mire, la alianza entre el relato y la escritura³⁷² deshumanizó los mitos, les arrebató aquello que les mantenía vivos: la transformación. Al quedar recopilados de forma escrita no eran susceptibles de variación, la escritura perpetúa la tradición aunque contribuye a eliminar figuras pertenecientes a la tradición primitiva y ejerce una función separadora entre las posesiones autóctonas. La escritura, la filosofía, las investigaciones sobre la naturaleza (ciencia) y el despertar de la conciencia histórica dificultan la difusión del mito de acuerdo con la tradición³⁷³. Para C. Lévi-Strauss la escritura es un método de sometimiento, no deja lugar a la improvisación, a la espontaneidad, a la inventiva, a la modificación, etc., sino que con ella se establece lo riguroso e inamovible. Y añade: “sin embargo se trata del mismo proyecto escritural y narrativo, el de contar escribiendo, el de escribir contando. Se trata de dos caminos que quedan explícitos en el discurso introductorio en que se conjugan los verbos decir (*muthîsthai*) y escribir (*grapheîn*)”³⁷⁴.

1.4.1. LA MUJER, PROTAGONISTA SUBYACENTE EN LA MITOLOGÍA Y LA RELIGIÓN.

Como se ha especificado durante todo el texto, Atenas y Jerusalén son las dos influencias más grandes de la cultura occidental, que le dejaron en herencia una conciencia y una cultura patriarcales en las que domina la masculinidad.

Cuando S. Freud y C. G. Jung descubrieron el inconsciente o conciencia colectiva y analizaron las diferentes fases que había experimentado desde el *uroboros* original, pasando por las etapas matriarcal y patriarcal, declararon que en ella quedaban fijadas las características de la cultura en cada momento histórico y que todos los individuos pasan por las mismas etapas arquetípicas. Aparece de forma constante el intento masculino por dominar y controlar a lo femenino, en esta idea subyace el deseo de desear y poseerlo todo, la avaricia y el ansia de poder tan característicos en los humanos. Como resultado de ese anhelo, surge la esclavitud. La cultura patriarcal siempre se ha asociado a la conciencia, a la gran rapidez de reacción, especialización de la conciencia, capacidad de abstracción y de pensamiento diferenciado, imposibilidad emotiva, capacidad lógica y de su aplicación y manipulación empírica y, por supuesto, a la luminosidad solar³⁷⁵.

El ser humano siempre ha tenido la necesidad de ejercer control sobre todo, sentirse poderoso, superior al resto. Al principio el hombre cazaba, ejercía control y superioridad sobre sus presas con sus armas, posteriormente aprendió a cultivar

³⁷¹ DE ROMILLY, Jacqueline, *La condamnation du plaisir dans l'oeuvre de Thucydide*. Wiener Studien, 79, 1966, pp. 142-148. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 78.

³⁷² DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 92.

³⁷³ *Ibíd.*, p. 155.

³⁷⁴ *Ibíd.*, pp. 92- 93.

³⁷⁵ MARDONES, José María, op. cit., pp. 120-121.

la tierra, primera forma de industrialización. Pero con el paso del tiempo la codicia y la ambición humana fueron a más, y se instauró el mercado, lugar en el que cobraba sentido el control y la posterior producción de la naturaleza para después poder comercializarla. A través del deseo de dominio, lucha y gestión de todo cuanto le rodea se llega a un estadio de olvido de lo inconsciente o matriarcal muy peligroso tanto para la naturaleza como para el hombre en sí mismo. A diferencia de la cultura patriarcal, en la cultura matriarcal predomina la vida y el símbolo sobre la lógica. Lo femenino desprende sensibilidad y a su vez es más propensa a captarla o a saber captarla. Sus símbolos son la luna y la tierra, así como la oscuridad, el silencio, lo oculto, el embarazo de la vida y el crecimiento sosegado. Su sacralidad estaba representada sobre todo por la Gran Madre y por los arquetipos de las divinidades femeninas que representan lo contemplativo, lo emocional, la sabiduría de la espera, la aceptación y la maduración totalizante y transformadora³⁷⁶. Aunque esto es un aspecto falsamente positivo porque si el *Yo* permanece dominado por el inconsciente favorece la regresión hacia una madre terrible, una especie de bruja que empuja al *Yo* hacia un inconsciente frívolo, caprichoso y alterado que desemboca en la pérdida de la razón y la objetividad³⁷⁷.

En un principio la sacralidad residía en los huesos y en la sangre, más tarde, coincidiendo con el descubrimiento de la agricultura, que fue el primer paso hacia la industrialización y por tanto hacia la civilización de las sociedades, la sacralidad empezó a relacionarse con el semen y la sangre. Es decir, casi siempre interviene de alguna manera algún fluido procedente de algún ser vivo, incluso a día de hoy las personas cristianas creyentes continúan venerando la sangre de Cristo. Curiosamente si recordamos la Teogonía de Hesíodo, durante el episodio en el cual Crono castra a su padre Urano con una hoz, los genitales del progenitor caen al océano y la sangre y el esperma residual en contacto con la espuma del mar propiciaron el nacimiento de la diosa Afrodita, diosa del amor. Este hecho es curioso, puesto que los griegos supieron reflejar muy bien en su mitología la historia, de alguna manera. Los pueblos nómadas se dedicaban a pastorear y a la caza, eran ganaderos, y por lo tanto seguían considerando sacros los huesos y la sangre, además eran sociedades patriarcales en las que adoraban a dioses guerreros. Mientras que los pueblos sedentarios tenían su forma de vida organizada de otra manera, con la agricultura empezaron a adorar a la diosa madre, puesto que la mujer siempre se ha asociado mucho a la fertilidad de la tierra, eran pueblos agrarios. Los mitos también hablan de cómo se produjo la mediación ente estas dos mentalidades³⁷⁸.

En los panteones politeístas siempre ha habido tanto dioses como diosas y todos eran importantes, el aumento o la disminución de su popularidad no estaba ligada en absoluto a su sexo sino a otros factores. Sin embargo, en las religiones monoteístas el papel de la mujer siempre ha quedado relegado a un segundo plano, o lo que es aún peor: desprestigiado. En la tradición judeo-cristiana, sin ir más lejos, en la que se basa gran parte de la cultura occidental, es la única religión del

³⁷⁶ NEUMANN, Erich, "La conciencia matriarcal", en K. Kerényi, G. Scholem y J. Hillman, *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I*. Barcelona: Anthropos, pp. 51-96. En MARDONES, José María, op. cit., p. 122.

³⁷⁷ MARDONES, José María, op. cit., p. 122.

³⁷⁸ *Ibíd.*, p. 123.

mundo en el que se tacha a la mujer de pecadora. Ya en el primer libro de la Biblia se observa que la historia ha sido relatada de una forma en la que Eva es la que tienta a Adán, por tanto es una pecadora y culpable de su *Caída* y de la condenación de la humanidad. Además nace de la costilla de Adán lo que sugiere desde su aparición cierta sumisión al hombre. Pero según algunas creencias, Eva no fue la primera mujer de Adán, sino que fue Lilith, una mujer creada al mismo tiempo que Adán por Dios a su imagen y semejanza (Génesis 1, 27). Lilith abandonó a Adán y el Jardín del Edén por propia voluntad al no querer someterse a las exigencias sexuales de Adán. Por ello, según el mito, Lilith es la madre de numerosos demonios e incluso ella misma se convirtió en uno de ellos. Por culpa de estas leyendas, las mujeres han estado sometidas en Occidente desde que el cristianismo se instauró como religión única y oficial hasta casi el siglo XX, incluso hoy en día aunque lo parezca, no se ha logrado la igualdad absoluta.

Cuando los pueblos indoeuropeos llegaron a la Hélade encontraron que los pueblos que allí vivían adoraban a la Diosa Madre, pero en vez de repudiarla lo que hicieron fue crear una hierogamia entre su dios Pater, Zeus, y la Diosa Madre, que acabaría convirtiéndose en Hera. Si bien es cierto, que la que salió perdiendo durante la hierogamia fue Hera debido a que ella era la única diosa en la que recaía todo el poder y a partir de ese momento tuvo que empezar a compartirlo con Zeus, además quedó sometida ante su poder. Casi todos los mitos que tienen que ver con ella están relacionados con sus celos ante los escarceos amorosos de su esposo y discusiones con éste. Pero aún así, Hera fue la madre por partenogénesis de uno de los dioses más poderosos del Olimpo: Hefesto. Además en el panteón griego había otras diosas como Atenea, mucho más poderosa incluso que Ares, el dios de la guerra, venerada en gran parte de la Hélade, diosa muy popular y querida, llena de virtudes como la sabiduría y la estrategia militar. Afrodita es un claro ejemplo de diosa libre, sus actos no se castigan con más severidad porque sea mujer, sino que es tratada como cualquier otro dios del Olimpo.

Dos de las divinidades más relacionadas con la naturaleza son Perséfone y Afrodita, una por nacer de la sangre y el esperma de Urano, elementos vinculados a la agricultura y la agricultura vinculada a la Diosa Madre y Perséfone por ser hija de Démeter, diosa de la Tierra, raptada por Hades y llevada a las profundidades de la tierra, su madre declaró que hasta que su hija no le fuera devuelta habría sequías y nada crecería de la tierra. Fue el propio Zeus quien bajó a los infiernos para rogarle a Hades que devolviese a Perséfone, pero éste le dio una granada, fruto crecido en el inframundo, todo un engaño puesto que si algún vivo comía algo proveniente del inframundo ya no sería capaz de regresar. Finalmente acordaron que Perséfone pasaría seis meses en la Tierra con su madre y seis meses en el Hades con su marido, y así fue como se originaron las estaciones.

Amaltea, Luperca, la Virgen María, etc. Todas ellas son figuras femeninas que han tenido un papel determinante y fundamental en la historia sagrada y sin ellas muy probablemente la historia hubiera acabado de forma trágica. La virginidad de Atenea o de Artemisa, por ejemplo, no es entendida como castidad, sino que se asocia a la fecundidad y a las mujeres que no dependen de los hombres. También han existido muchos dioses niño como: Horus, Jacinto, Dioniso, Melicertes, Jesús,

etc.³⁷⁹, todos ellos dependientes durante su infancia de una figura femenina que además según sus cuidados, su forma de ser y las enseñanzas que les proporcione determinará la personalidad de estas divinidades infantiles. Pero la Gran Madre puede ser al mismo tiempo bondadosa y mortífera, en la mitología egipcia, por ejemplo, existe Hator, en India Mut, Cibeles es comparable a la Astarté de Siria, en Efesia y en países asiáticos a las Artemis, Démeter, Artemisa de Otthia en Esparta, madres fálicas de Canaán e India o el cuento de Bata del Ciclo de Osiris son figuraciones malignas que puede tener lo maternal. E. Neumann tomó a Isis como arquetipo de la terrible Gran Madre, que representa la creatividad y la fecundidad. En Grecia por ejemplo, también existían muchos monstruos, casi todos ellos de índole femenina que representaban el lado oscuro de la Gran Madre cuando subyuga u oprime al Yo, son representaciones creativas del poder negativo que puede ejercer el inconsciente sobre la conciencia, el más importante de todos ellos es la Equidna, por ser la madre de casi todos los monstruos junto con Tifón, a saber: la Hydra de Lerna, la Esfinge y la Quimera que fueron sus descendientes femeninas. También existían las Gorgonas, entre las que destaca Medusa; las Moiras, las Furias, las Harpías, las Sirenas, etc. Sin embargo, las ninfas simbolizan también parte de la Diosa Madre, esta vez en el buen sentido. En opinión del discípulo de C. G. Jung, todos estos símbolos arquetípicos diferencian las distintas etapas del proceso separador de la conciencia con respecto del inconsciente³⁸⁰. Todas estas figuras nacen como fruto de las primeras relaciones que el individuo mantiene con sus progenitores y los hechos se transforman en ciertas imágenes que se quedan en el inconsciente colectivo. El equivalente masculino a la parte de la negativa de la Diosa Madre sería por ejemplo el Ogro, encarnado por Urano en el episodio en el que devora a sus hijos.

Pero lo femenino también ha simbolizado siempre el amor sexual, pasional y místico, diferente al amor maternal. Lo femenino es símbolo de lo seductor, lo sensual y lo sexual. El amor suele llevar a la perdición porque es un “juego del alma” como ejemplifican los símbolos y mitos a través de Tristán, Fausto, Hamlet, Don Juan Tenorio, etc.³⁸¹.

³⁷⁹ MARDONES, José María, op. cit., p. 102.

³⁸⁰ *Ibíd.*, pp. 105-106.

³⁸¹ *Ibíd.*, p. 138.

I.5. EL MITO Y SU REPRESENTACIÓN PLÁSTICA.

Según la teoría del mito como modelo ejemplar, cada acción que se realiza va irremediabilmente acompañada por una manifestación divina, es decir, cada gesto trae a la mente una “imagen” que por un lado seduce y por el otro domina el pensamiento. Además se repiten de forma ritual para no perder aquello que invade para desaparecer posteriormente. El poder existe como recurso o herramienta para convertir al individuo en todo aquello que desea y por lo tanto entraña un conocimiento que solo puede llegar a conseguirse mediante gestos y apariencias ilusorias o simulacros. Es un tipo de sabiduría especial y diferente, inasequible, que brota de la mente para después volver a ella³⁸².

En cualquier caso, de acuerdo con la tradición o teoría mítica, la propia realidad circundante sería la prueba fehaciente de que en algún momento, antes de que el ser humano poblara la Tierra, existieron los Seres Sobrenaturales, puesto que los mitos no pueden entenderse únicamente como modelos ejemplares, sino también como la explicación científico-primigenia del porqué de la existencia de los diferentes elementos que conforman el mundo. Estos componentes que constituyen la realidad no dejan de ser imágenes o simulacros a través de los cuales el mundo trata de ponerse en contacto con el ser humano para transmitirle la tradición, ya que todos los elementos tienen un origen mítico, de ahí que se diga que el mundo es un lenguaje³⁸³ en sí mismo. El mito y el mundo se comunican entre sí porque utilizan el mismo lenguaje: el símbolo, con lo cual para conocer tanto a uno como a otro es imprescindible conocer los mitos y saber descodificar sus símbolos. Por eso se dice que el mundo es un lugar “iluminado” a la par que “encriptado y enigmático”³⁸⁴. Por tanto, e hilando con lo dicho en el apartado II.1., uno de los sistemas de comunicación que utiliza el mito para dirigirse al ser humano es el lenguaje visual, es decir, las imágenes. Una de sus peculiaridades es que hablan sin hablar, hecho paradójico que permite la comprensión de cosas que van más allá de lo cognoscible y al mismo tiempo posibilita la reflexión en forma de juego ya que las imágenes son más verdaderas que las palabras, ni mienten ni dicen la verdad, simplemente expresan necesidades, sentimientos, emociones, etc. Es un juego frustrante puesto que no hay una respuesta correcta, de hecho ni siquiera hay una única respuesta. Las imágenes tienen la increíble particularidad de despertar en el hombre sentimientos extraños nunca vividos con anterioridad³⁸⁵, al igual que los mitos, de hecho, ésta es una de las razones por las que éstos perduran, porque son capaces de generar cierta empatía emocional y de este modo permitir que el espectador se sienta identificado con la historia que está viendo, leyendo o escuchando. La mitología está cargada de emoción y por ello es capaz de suscitar y despertar emotividad en otros; mientras que la razón es fría y calculadora; en este sentido, la única forma de acabar con la razón sería con la pasión³⁸⁶, instrumento que utilizaría el Romanticismo para acabar con la Ilustración, ella es la única que permite al individuo desinhibirse de forma

³⁸² AYALA BLANCO, Luis Alberto, op. cit., p. 93.

³⁸³ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 149.

³⁸⁴ *Ibíd.*, p. 151.

³⁸⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude, op. cit., p. 21.

³⁸⁶ CAMPBELL, Joseph, op. cit., p. 62.

inconsciente de sus ataduras, dicho de otro modo, en cierta manera es una liberación que implica rebeldía, fuerza y color. El arte implica pasión porque el artista necesita apasionarse por algo para poder crear, ya sea una persona, un paisaje, el propio arte en sí, etc. En definitiva, debe querer crear para dotar a su obra de una buena intención y que así el público pueda percibirlo para poder sentir esa misma pasión al admirar la obra del artista.

“El mundo es el pensamiento del silencio que no deja de proferir imágenes; imágenes que retumban en los residuos que todo acto genera”³⁸⁷.

Si las imágenes brotan de la mente entonces el talento o la capacidad para crear nuevas imágenes no puede ser enseñado, solo transmitido³⁸⁸ y una de las vías es a través del mito que vive en forma de imágenes arquetípicas dentro del inconsciente colectivo. La vida humana solo puede entenderse a sí misma mediante imágenes de las que el ser humano no puede desprenderse porque están en el inconsciente colectivo desde el origen de los tiempos. Son incluso anteriores y más fuertes que el pensamiento, no se enmarcan en ninguna época concreta sino que engloban el pasado y el futuro, son doble memoria de la fantasía y tiene más autoridad que los propios individuos³⁸⁹ ya que muchas veces las imágenes ejercen control sobre el ser humano. Este hecho haría referencia a cierta capacidad creativa innata propia de cada individuo, aunque algunos de ellos poseen las habilidades necesarias para desarrollarla y otros no, incluso dentro del primer grupo existen algunos con más talento que otros. Ellos son los únicos capaces de trasladar a la realidad tangible las imágenes sumergidas en su mente, sin embargo esto no quiere decir que los artistas y los iconoclastas no puedan tomar además otras imágenes como referente, aunque éstas sean meros simulacros³⁹⁰. Suponiendo que la realidad es tan solo un simulacro, es decir, una imagen que proyecta el mundo, entonces los artistas siempre se basan en lo intangible para crear sus obras y por tanto sus obras serían “simulacros de simulacros”. Por ejemplo en la Grecia clásica los grandes artistas de la época representaban el universo *ab origine* mediante arquetipos, y en consecuencia fue gracias a ellos por lo que se fijó definitivamente la concepción homérica de los dioses y sus mitos en toda la Tierra. La mitología promulgada por Homero se convirtió en la mitología culta, mientras que las no homéricas pasaron a calificarse como “no clásicas” y adquirieron la fama de “populares”, si bien es cierto que ambas, aunque la mitología homérica en mucha mayor medida, influyeron de forma determinante en la confección del espíritu occidental³⁹¹.

El término “mito” proviene del mundo de las artes y de la literatura, por eso no es de extrañar que siempre se le haya asociado estrechamente con la cultura³⁹² vía a través de la cual se alcanza alguna respuesta sobre la necesidad que tiene el ser humano de otorgarse a sí mismo un sentido colectivo e individual ambos ligados a unas costumbres que deberían ser renovadas. Por este motivo el sendero para

³⁸⁷ AYALA BLANCO, Luis Alberto, op. cit., p. 31.

³⁸⁸ *Ibíd.*, p. 86.

³⁸⁹ *Ibíd.*, p. 62.

³⁹⁰ *Ibíd.*, p. 85.

³⁹¹ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 158.

³⁹² MARDONES, José María, op. cit., p. 39.

entender el mito y su lógica sería descubrir la posición que ocupa dentro de una cultura determinada³⁹³, es decir, hallarlo en su contexto sociocultural facilitaría en gran medida su interpretación. Como los símbolos hunden sus raíces de forma muy profunda en la cultura de un momento y un lugar determinados, esta mitología se confecciona con las tradiciones de las gentes que viven en ese lugar y en ese tiempo concretos, con lo cual para evitar que desaparezcan es necesario imitarlos o reproducirlos de alguna manera para trasladarlos en el tiempo y que de ese modo la vida no se vaya alejando de ellos paulatinamente hasta que caigan en el olvido³⁹⁴. Es evidente que el mito ha llegado hasta el mundo moderno gracias a antiguos filósofos e historiadores, pero también gracias a los artistas que con sus creaciones, tanto con sus imágenes como con sus poemas, han hecho posible la gnosis y la transmisión de los mitos, por lo tanto una manera de evitar el olvido y, por ende, la pérdida de los mitos es la vía artística.

La mitología genera muchas sensaciones y ha sido productora de muchas de las disciplinas que rigen el mundo como son por ejemplo la ciencia o la religión. Muchos de estos productos de la mitología generan frustración, desasosiego, etc., debido a su complejidad, aunque su intención sea totalmente opuesta. Una manera de canalizar productivamente estas emociones que afloran en el ser humano día a día es el arte, con cualquiera de sus disciplinas, porque el mito en sí mismo ya es arte, es creatividad, es imaginación, es emoción³⁹⁵, es literatura, es poesía, es pintura... Luego los artistas tienen una labor fundamental: la “mitologización” del ambiente y del mundo, de esta forma mantienen a los mitos con vida a través de la reiteración de las artes porque aquellos que los crearon en su día serían el equivalente al concepto de artista que existe en el mundo contemporáneo³⁹⁶. Repetición, concepto íntimamente ligado al mito: repetir el modelo ejemplar, repetir el rito para mantener la tradición, etc. Y a su vez casi completamente opuesto a la creatividad puesto que la repetición acaba derivando en rutina y ésta a su vez en monotonía, obviamente si siempre se repite lo mismo no se crea nada nuevo. Sin embargo, el concepto de “repetir” en arte es completamente distinto puesto que por mucho que dos artistas “repitan” un mito, cada uno va a interpretarlo a su manera y en ningún caso sus obras serán iguales y ninguna tiene porqué ser mejor que la otra, ambas pueden ser igual de magníficas siendo completamente diferentes, cada una en su estilo. Por ejemplo, las representaciones pictóricas que hacen del mismo mito, en este caso tomaré como referencia el mito de Pandora, los artistas D. G. Rosetti, J. W. Waterhouse y T. B. Kennington, tal y como se puede observar, son completamente diferentes entre sí. Lo único que comparten es que en la composición aparece una única figura femenina y una caja, quizás porque son los elementos básicos, justos y suficientes para distinguir que se trata del mito de Pandora en concreto. En la versión de D. G. Rosetti se muestra una Pandora con una mirada desafiante que sujeta una caja de la que sale un humo que adopta la forma de criaturas malignas y perversas. Además la composición está dominada por tonos rojos, color asociado al demonio, y por extensión al mal, que hace referencia al contenido de la caja. J. W. Waterhouse representa a su Pandora

³⁹³ MARDONES, José María, op. cit., pp. 145-146.

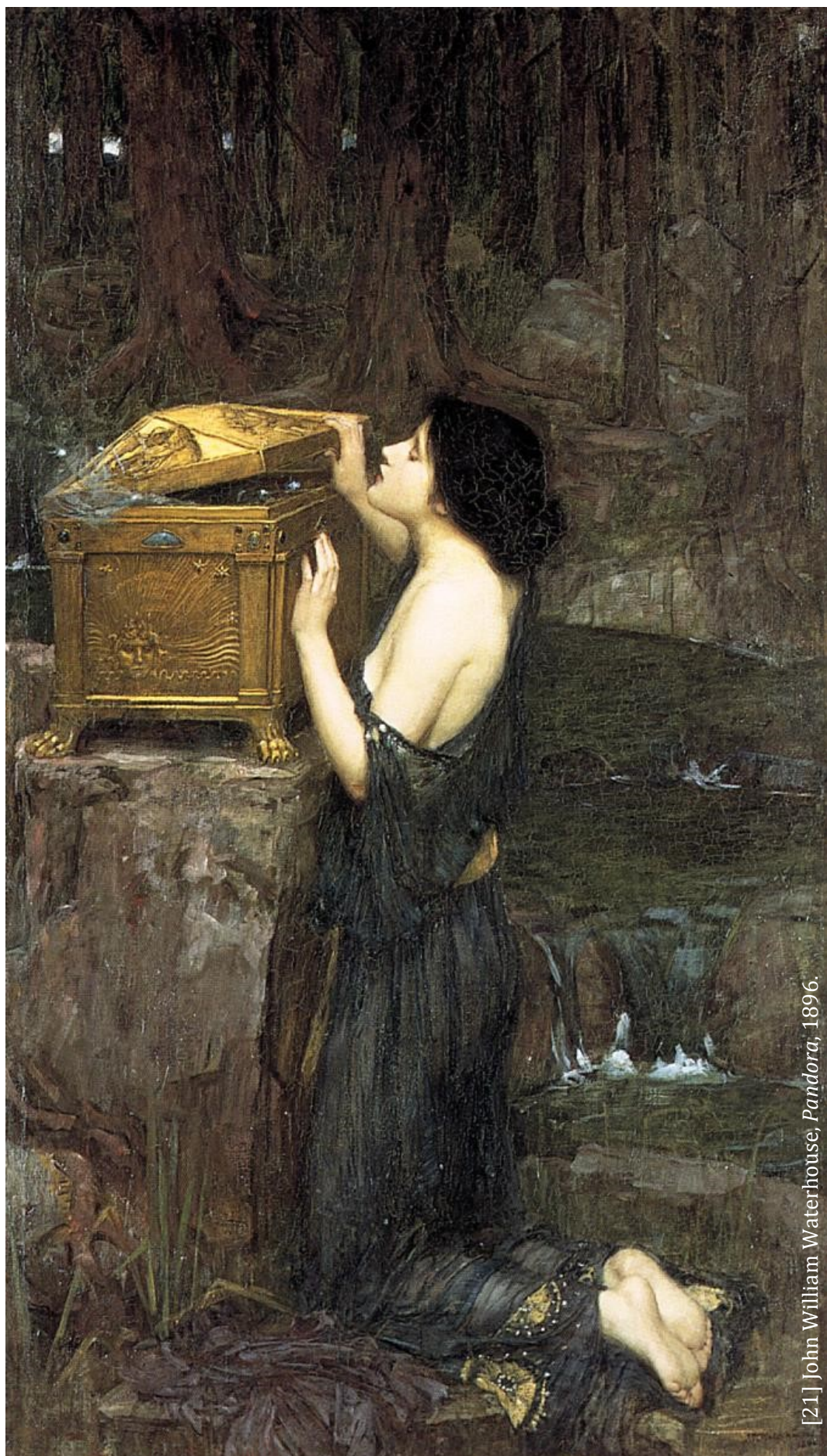
³⁹⁴ CAMPBELL, Joseph, op. cit., p. 99.

³⁹⁵ MARDONES, José María, op. cit., p. 72.

³⁹⁶ CAMPBELL, Joseph, op. cit., p. 133.



[20] Dante Gabriel Rossetti, *Pandora*, 1871.



[21] John William Waterhouse, *Pandora*, 1896.



[22] Thomas Benjamin Kennigton, *Pandora*, 1908.

como una muchacha curiosa que abre tímidamente la caja para ver su contenido, aunque puede apreciarse que no lo hace con ninguna mala intención. Por último, en la última imagen pintada por T. B. Kennigton se muestra una Pandora abatida, desolada y arrepentida con la caja ya abierta y consciente del terrible acto que acaba de cometer.

Puede resultar en gran parte lógico que existan diferencias entre las representaciones de diversos artistas porque son personas diferentes, con visiones diferentes, vivencias diferentes, etc. Pero incluso un mismo artista puede trabajar un mismo mito de diferentes maneras. Como es el caso de J. J. Lefebvre quien, por continuar con el símil, también representa el mito de Pandora y hace dos versiones muy distintas del mismo. En el primero aparece una muchacha de cabello muy largo sentada encima de una roca con la mirada perdida, angustiada por el contenido de la caja que sostiene en sus manos. En la composición dominan los tonos fríos, en particular el azul que dota a la escena de un halo de tristeza, quizá anticipatoria de lo que está por venir. Por el contrario en la segunda composición dominan los tonos cálidos, especialmente los rojos, y en esta ocasión la muchacha está erguida y mira hacia el espectador. La corona que porta y el hecho de que su velo se eleve le da un aire de grandeza y al mismo tiempo de seguridad. Aunque, de alguna manera, y aunque no lo parezca a simple vista, J. J. Lefebvre quiso dotar a su Pandora en ambas composiciones de la condición de *femme fatale*³⁹⁷. A priori en la segunda versión la condición de *femme fatale* es más evidente y en la primera puede parecer inexistente, pero no es cierto, simplemente es más sutil ya que la muchacha posee elementos característicos y asociados a la *femme fatale*, por ejemplo que tenga el pelo largo y pelirrojo y esté junto al agua.

Es un milagro que exista la imaginación y la creatividad en un universo que desde el principio de los tiempos fue concebido para la repetición eterna. Se expresa como eterna porque está “repetición” tiene la característica de ejecutarse de forma inconsciente, es decir, el ser humano está programado para llevarla a cabo incluso en contra de su voluntad.

La imaginación es una característica intrínseca de los seres humanos y es vital para su propio conocimiento, además es, de algún modo, sinónimo de creatividad, otra habilidad humana que consiste en la capacidad para crear, y están proporcionalmente unidas: a mayor imaginación mayor creatividad y viceversa. Sin imaginación no sería posible conocer ni la mitad de las cosas, por ejemplo a nadie le produciría placer leer un libro porque nunca se podría recrear en la mente lo leído debido a que es allí donde se produce el acto de organización de las intuiciones sensibles³⁹⁸. Es el lugar donde se hacen reales las cosas que no existen en el mundo físico, todo debe pasar por la imaginación antes de hacerse visible en la realidad. Por eso es el paso intermedio entre la objetividad y la subjetividad, pares de opuestos y dicotomías en los que se basa la mayor parte del pensamiento occidental. La vida sería insulsa y aburrida al carecer de una herramienta fundamental para la gnosis, puesto que quien no se atreve a imaginar y a salir de

³⁹⁷ Véase apartado IV. IV. IV.

³⁹⁸ MARDONES, José María, op. cit., p. 88.



[23] Jules Joseph Lefebvre, *Pandora*, 1882.



[24] Jules Joseph Lefebvre, *Pandora*, 1872.

su zona de confort jamás llegará a entender y “se perderá” el mundo, G. Colli apoyaba esta teoría declarando que existe un estrecho vínculo de conexión entre la locura y la sabiduría, llegando incluso a afirmar que la locura es la matriz de la sabiduría³⁹⁹.

Las mitologías están formadas básicamente por relatos anónimos originarios de ninguna parte y que solo existen a través de narradores intercambiables⁴⁰⁰. El alboroto que propicia la primera filosofía inicia, sin mencionar el término “mito”, la marcha que jugará un rol de vital importancia en la fabricación de la “mitología” que no es otra que la determinación y la osadía de interpretar. Es este el campo en el que, por medio de los métodos de interpretación, la escritura destapa itinerarios ocultos, piensa nuevas rutas y elabora registros desconocidos⁴⁰¹. Por ejemplo, el historiador Tucídides de Rhegium ya insinuó que en los poemas de Homero, los nombres de los dioses hacían referencia a cualidades humanas y a fenómenos y elementos presentes en la naturaleza. Aunque fueron los filósofos estoicos los que verdaderamente ahondaron en el tema de la interpretación simbólica de la mitología homérica y, a fin de cuentas, en todas las creencias religiosas, por ejemplo Crisipo equiparaba a los dioses griegos con fundamentos físicos o éticos⁴⁰². Consiste en un conjunto de gestos imitativos afectivos guiados por un grupo de “mitos” y hermosos relatos que se adueñan de los ojos y de los oídos de los más jóvenes que quedan embrujados y fascinados por los mitólogos⁴⁰³. Una vez que los mitos quedan plasmados por la escritura el mito se convierte en género literario, siendo *La Ilíada* y *La Odisea* epopeyas o poemas épicos, M. Detienne cita al respecto un fragmento de *La República* de Platón donde dice: “la mitología encierra géneros literarios tan diferentes de la cultura escrita como la tragedia y la epopeya, la comedia e incluso los relatos en prosa que los helenistas, como por ejemplo Tucídides, llamaban logógrafos, pero que no “mitologizan menos que los otros”⁴⁰⁴. Asimismo M. Elíade destacaba el hecho de que: “los mitos griegos “clásicos” representan el triunfo de la obra literaria sobre la creencia religiosa”⁴⁰⁵. No sería del todo correcto decir que solo se tiene constancia de los mitos gracias a la escritura porque la tradición oral se ha mantenido a lo largo de los siglos y no se puede saber con exactitud por qué vía han llegado los mitos hasta el ser humano, ya que la memoria es frágil, además de no ser omnipresente. Pero aunque el ser humano conozca los mitos, ya sea por tradición oral o por documentos artísticos y/o literarios, no tiene conocimiento de ningún mito griego que haya sido transmitido en su contexto cultural, es decir, no los conoce como manifestaciones unidas a una práctica religiosa⁴⁰⁶. Los mitos y los cuentos dieron paso a la novela, por eso no es de extrañar que en la configuración de muchas de ellas aún se perciba la presencia de los grandiosos temas y personajes mitológicos. En muchas novelas aparecen “historias mitológicas” pero despojadas de su carácter sagrado o meramente camufladas bajo formas “profanas”⁴⁰⁷. Es difícil imaginar un individuo

³⁹⁹ AYALA BLANCO, Luis Alberto, op. cit., p. 71.

⁴⁰⁰ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 110.

⁴⁰¹ *Ibíd.*, p. 88.

⁴⁰² ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 163.

⁴⁰³ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 121.

⁴⁰⁴ PLATÓN, *La república*, III, 394 b-c. Cf TUCÍDIDES, I, 21, 21. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 110.

⁴⁰⁵ ELÍADE, Mircea. *Mito y realidad*, op. cit., p. 166.

⁴⁰⁶ *Ibíd.*

⁴⁰⁷ *Ibíd.*, p. 198.

que no sienta atracción hacia el relato. En la literatura, más que en ningún otro arte, se vislumbra una subversión contra el tiempo lineal o histórico ya que en muchas ocasiones se aparta de él para adentrarse en un tiempo fabuloso o transhistórico. Esta “salida del tiempo” es lo que aproxima el cometido de la literatura al de las mitologías⁴⁰⁸.

M. Rothko decía “en un tiempo oscuro, el ojo empieza a ver”⁴⁰⁹, aunque mucho antes de eso ya Hesíodo enunció en su famosa Teogonía: “al principio de todo fue el caos...”, el caos es ese tiempo oscuro sin respuestas en el que el ser humano se halla solo, perdido y necesitado, pero es en los momentos de necesidad, de vacío, de tristeza o de duda cuando se presenta la imaginación y surge la necesidad de crear, por eso “la mitología es el canto de la imaginación, inspirado por las energías del cuerpo”⁴¹⁰, y asimismo “es la patria de las musas, las inspiradoras del arte y la poesía”⁴¹¹. Cuando se es feliz no se crea nada, las Musas no aparecen porque se está ocupado disfrutando y viviendo el momento, no hay lugar para la preocupación, son tiempos buenos pero en su transcurso no se aprende nada o casi nada. Como expuso Heráclito: “el conflicto es el creador de todas las cosas”⁴¹², por lo tanto si no hay conflicto no hay lugar a la creación. Las crisis suelen ir acompañadas o seguidas de periodos de alta creatividad y suelen producirse por integraciones incorrectas de los mitos, es un círculo vicioso: si los mitos se aplican de forma incorrecta emergen crisis y si éstas brotan es por un mal uso de los mitos. En los tiempos de dificultad abundan la ausencia de orientación moral y la pérdida del sentido de la vida, las cuales hacen referencia directa a un colapso del mito sustentador⁴¹³. Esto puede ocurrir porque los mitos existentes ya no se adecuan a las necesidades de la población y sea necesario renovarlos para adaptarlos de nuevo a un lugar y una época concreta, es decir, es en los tiempos de crisis cuando existe la necesidad y la obligación de crear nuevos mitos⁴¹⁴ porque son ellos los que sustentan los cimientos de las sociedades al ser las creencias subyacentes del inconsciente las que rigen y manejan todo, aunque a menudo no se perciba. Aunque sea una obviedad, la solución a la falta de algo es ese algo en sí mismo, la falta de creatividad se resuelve con creatividad, el problema reside en que solo unos pocos son capaces de sacar la fuerza necesaria para superar las carencias existentes en los periodos de crisis, como por ejemplo los artistas. “El artista está a la búsqueda de algo que no se ha expresado aún”⁴¹⁵, en ese momento su cabeza es equiparable al momento en el que se inicia toda cosmogonía, una masa confusa primordial, es decir, es el caos que precede a toda creación⁴¹⁶ y el mito es “la imagen que proyecta lo ignoto en su infinito intento por conocerse”⁴¹⁷.

⁴⁰⁸ ELÍADE, Mircea. *Mito y realidad*, op. cit., p. 199.

⁴⁰⁹ CAMPBELL, Joseph, op. cit., p. 73.

⁴¹⁰ *Ibíd.*, p. 53.

⁴¹¹ *Ibíd.*, p. 92.

⁴¹² *Ibíd.*, p. 302.

⁴¹³ MARDONES, José María, op. cit., p. 144.

⁴¹⁴ *Ibíd.*, p. 141.

⁴¹⁵ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 79.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

⁴¹⁷ AYALA BLANCO, Luis Alberto, op. cit., p. 20.

“A veces se habla de artistas como neuróticos y pueden estar más sanos psíquicamente que muchos hombres modernos”⁴¹⁸ porque es sano manifestar lo que uno siente, manifestarse ante los demás tal y como se es, no tener miedo a la represión, divertirse, cometer estupideces de vez en cuando, hacer locuras, etc. Por eso la clave consiste en ser capaces de “recrear un mundo en el que el ser humano pueda a la vez existir, contemplar y soñar”⁴¹⁹ para que el individuo se sienta cómodo y libre en su interior, no reprimido y cohibido ante la vida. Para ello el ser humano autoconfecciona una red simbólica a partir de creaciones míticas, mitos religiosos, teorías científicas, obras de arte o sistemas religiosos sobre la que vive y descansa. Se aleja del mundo físico real configurando un mundo humano simbólico hecho a medida, más bien, hecho a medida de la mayoría. Pero a veces ese mundo humano también falla y no logra alcanzar las expectativas, precisamente porque cada individuo es diferente y, aunque en esencia todo ser humano necesita lo mismo, cada individuo en concreto prioriza sus necesidades de forma diferente. Cabe destacar la inspiradora y conocida frase de G. Orwell: “todos los animales son iguales, pero algunos son más iguales que otros”⁴²⁰ aunque en este caso se enmarque más en un contexto político, pero también sería válida para esta situación. En cualquier caso, cada individuo es dueño y señor de su propia existencia⁴²¹ y tiene el poder de decidir en cada momento lo que quiere hacer, tiene la capacidad para cambiar y arreglar aquello que no funcione en su vida como es debido.

Podría decirse que el primer oficio ligado de alguna manera al arte fue la herrería. Antigüamente a los herreros se les admiraba tanto como se les temía puesto que sabían dominar el fuego, un elemento que desde siempre ha poseído connotaciones mágicas o especiales. Hefesto ilustra claramente el ejemplo, un dios poco agraciado físicamente pero dotado con un don especial que le convertía en uno de los dioses más poderosos del Olimpo. Numerosos han sido en la historia los dioses herreros que han confeccionado armas para otros dioses que ayudarían a derrotar a monstruos terribles, como ocurre por ejemplo en el mito de origen cananeo con Kôshar-wa-Hossis, que literalmente se traduce por “diestro y astuto”, él es quien forja para Baal los dos garrotes que le ayudarán a destruir a Yam, señor de los mares y de las aguas subterráneas; o en el mito egipcio en el que Ptah, el dios alfarero, elabora las armas que le permiten a Horus vencer a Seth, u otro claro ejemplo es el del herrero divino Trastri quien fabrica las armas para que Indra luche contra Vritra⁴²². En el caso de la antigua Hélade, Hefesto, junto con Atenea, eran los protectores de los artesanos, en el caso de Atenea era porque apreciaba y era diestra en el arte de tejer. Los artistas siempre han creado mitos, aunque no siempre han sido conocidos como artistas, también se les ha llamado chamanes, etc.⁴²³. Algunos artistas también poseen conexión con lo sagrado, por ejemplo algunos de ellos no pueden trabajar en cualquier lugar ni en cualquier situación, necesitan un ambiente determinado para poder crear y el lugar donde llevan a

⁴¹⁸ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 80.

⁴¹⁹ *Ibíd.*

⁴²⁰ Véase ORWELL, George, *Rebelión en la granja*.

⁴²¹ MARDONES, José María, op. cit., p. 84.

⁴²² ELÍADE, Mircea. *Historia de las creencias y de las ideas...*, op. cit., p. 86.

⁴²³ CAMPBELL, Joseph, op. cit., p. 97.

cabo su proceso creativo es un lugar sagrado⁴²⁴, su santuario. Solo se consideran verdaderos a aquellos artistas capaces de reconocer la verdad y saber retransmitir la suya. Para hacer arte es necesario reflexionar, cuestionarse y replantearse el mundo y tener ciertas habilidades especiales como la sensibilidad, un ojo crítico, etc., es decir, cualquiera no es apto para dedicarse a ello⁴²⁵. En la mayoría de los casos, la figura del artista tiene connotaciones particulares: los hay solitarios y con un sentido individualista bastante fuerte, los hay excéntricos, taciturnos, etc. En general podría decirse que no dejan indiferente y que se caracterizan por una personalidad sobresaliente, independientemente del campo en el que destaque. Casi todos ellos comparten ciertas características como por ejemplo: la preocupación por temas a menudo tratados en los mitos como el de la muerte o el del juicio final, les agobia la responsabilidad que conlleva el cosmos y su destino personal, la incertidumbre del futuro, el miedo y a la vez las ganas de innovación... entre otros. De nuevo aparece la figura del círculo vicioso puesto que todo esto queda enraizado en un trasfondo mítico utilizado y convertido en arte⁴²⁶, es decir, las dudas existenciales del artista son las que motivan su arte, pero a la vez el arte también causa dudas existenciales.

Las mayores preocupaciones del ser humano quedan reflejadas tanto en los mitos como en el arte, a menudo los mitos, que son poesía y metáfora, le sirven al arte como elemento simbólico de expresión inconsciente. La inspiración y la creatividad provienen de una fuente inconsciente, de donde también provienen los mitos. El inconsciente es como una especie de caja de recursos de la cual no se tiene constancia de su existencia, es como un segundo *Yo* que se da a conocer a través del arte y los sueños. El ser humano no es consciente de ese otro *Yo* escondido. El *uroboros* simboliza el impulso creativo⁴²⁷, ese calambre eléctrico que no se sabe de donde proviene y que pide salir al exterior con urgencia, es una necesidad de plasmar de forma física una sensación determinada de un momento concreto. El arte no se puede definir con exactitud porque proviene del inconsciente, es decir, de la parte desconocida de cada uno. Allí es donde tiene lugar el proceso creativo⁴²⁸, íntimamente relacionado con la Gran Madre, con lo femenino y por lo tanto con todos sus símbolos. El inconsciente es, como ya se ha dicho anteriormente, el idioma de los sueños, el idioma de nuestros instintos de nuestros deseos más profundos, de nuestras pasiones más bajas. En él se halla escondido también nuestra “sombra” término acuñado por C. G. Jung para referirse al conjunto de cosas que se han ido reprimiendo a lo largo del acto de vivir, es aquella parte de la que el individuo se avergüenza, que nadie quiere mostrar porque produce miedo mostrarla en público a los demás. La “sombra” es capaz de presentarse ante el ser humano a través del arte, puesto que los símbolos la camuflan permitiendo la liberación y la expresividad del artista. La represión equivale a la penitencia personal interior, mientras que con la expresividad llegan la liberación, el equilibrio, el bienestar con uno mismo y la paz. La calidad de las obras artísticas de cada artista dependen de lo mismo que dependía la calidad de las mitologías : de la creatividad y de las habilidades de las gentes que moraban en

⁴²⁴ CAMPBELL, Joseph, op. cit., p. 141.

⁴²⁵ *Ibíd.*, pp. 232-233.

⁴²⁶ MARDONES, José María, op. cit., p. 135.

⁴²⁷ *Ibíd.*, p. 102.

⁴²⁸ *Ibíd.*, pp. 124-125.

una tierra determinada en un tiempo concreto, por ello “las imágenes del mito son reflejos del potencial terrenal y espiritual que hay en todos los individuos”⁴²⁹, tanto para bien como para mal.

El artista busca mostrar su propia visión de la realidad, sorprender y provocar alguna reacción en el espectador, puesto que el arte está hecho para los sentidos, es decir, para ser visto, leído o escuchado. Así el poeta, por ejemplo, se esfuerza en narrar los acontecimientos de tal forma que atraigan al espectador, aunque es necesario recalcar que no solo lo bello atrae y seduce, también lo horrible y grotesco, lo trágico, etc. Y lo mismo ocurre en el caso de los artistas visuales, todos persiguen casi siempre seducir o atraer al oyente, ya sea por una sensación agradable o por todo lo contrario, antes que la verdad⁴³⁰. Además suelen ser relatados por cautivadoras voces para el exclusivo deleite del oído. Las narraciones de los poetas y los logógrafos aprovechan las flaquezas de la memoria y la ingenuidad de la especie humana⁴³¹ para hacerse un hueco y penetrar en sus vidas. Esta es una de las razones por las que la mitología, al igual que el arte, generan fascinación, pero el hecho de maquillar la realidad para hacerla más atractiva complica en muchas ocasiones su comprensión. Incluso aunque no se comprenda ni el arte y ni la mitología, puesto que entrañan dificultad y complejidad, el gusto individual se posiciona indicando agrado o desagrado sin saber en muchas ocasiones porqué eso ocurre. Solo se llega a una conclusión personal, y por lo tanto totalmente subjetiva, además de irracional. Para el “intento” de su comprensión es necesario ser “iniciado”, como ocurría con los mitos, de este modo es posible poder profundizar en el sentido escondido de todas las destrucciones de lenguajes artísticos⁴³². El ser humano anhelaba ser “iniciado” en el mito del mismo modo que sueña con ser “iniciado” en el arte, por otra parte, la “iniciación” en algo es de carácter obligatorio si se quiere comprender ese algo, es decir, es imprescindible pasar forzosamente por ella.

Como se ha dicho en el apartado II.3., para la instauración de un nuevo mundo que recree el estado paradisíaco original es necesario destruir por completo el mundo anterior, aunque no de una manera literal sino de una forma simbólica. Lo mismo ocurre con las artes en la historia occidental, para poder cambiar de etapa es necesario abolir la anterior de tal forma que las artes plásticas, la literatura y la música han experimentado modificaciones tan extremas, aunque de forma progresiva, que se podría hablar incluso de una “destrucción del lenguaje artístico”. Por ilustrar esta teoría en una disciplina en concreto, en la mayoría de las ocasiones cuando se ha instaurado un nuevo movimiento artístico o una nueva etapa en el arte, ha tenido lugar una ruptura absoluta con el estadio anterior, creando algo totalmente novedoso, excepto en el siglo XIX como se verá más adelante. Aunque esto muchas veces no es percibido porque para ello sería necesario vivir en el momento de esa ruptura, en el mundo actual podría incluso pensarse que el Romanticismo es muy parecido al Neoclasicismo, y si esto llegase a ocurrir cualquier pintor romántico nos tacharía de necios. Cada cosa es capaz de ser comprendida en su contexto porque fuera de él es mucho más difícil asimilarla

⁴²⁹ CAMPBELL, Joseph, op. cit., p. 299.

⁴³⁰ TUCÍDIDES, I, 21, 1. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 74.

⁴³¹ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 74.

⁴³² ELÍADE, Mircea. *Mito y realidad*, op. cit., p. 196.

además de, incluso en ocasiones, carecer por completo de valor. Si bien es cierto que hay cambios entre etapas más bruscos que otros, el paso del Neoclasicismo al Romanticismo no sería diferente de la transición del Romanticismo a las Vanguardias porque en ambos se produce una completa y absoluta ruptura con la fase anterior. Esta demolición comenzó en la pintura, luego afectó a la poesía y más tarde a la novela y al teatro⁴³³.

“Es Dios el que por amar a los hombres les envía un maestro para “despertarlos de su sueño, que es a la vez ignorancia, olvido y “muerte”⁴³⁴. Muchas veces se piensa que este maestro que ha de ser enviado debería ser un “mesías” o algo por el estilo, ¿por qué no podrían ser estos maestros los artistas? Ellos serían los encargados de “despertar” a sus congéneres de la anestesia y del letargo para hacerles conscientes del simbolismo y de la magia que rodea el mundo en secreto. Vencer al sueño o la vigilia postergada en el tiempo constituye una prueba iniciática considerablemente extendida⁴³⁵ porque el hecho de no dormir no significa exclusivamente ganar al cansancio físico, sino que por encima de todo da testimonio de la fuerza espiritual que se posee. Encontramos ejemplos de ello en Gilgamesh o en Jesús de Nazaret quien rogaba a sus discípulos para que velasen con él aquella noche trágica en el huerto de Getsemaní⁴³⁶. Pero los discípulos, al igual que otros muchos personajes míticos, no son capaces de superar la prueba porque “la vigilia iniciática es superior a las fuerzas humanas”⁴³⁷. El “despertar” equivale a estar consciente, presente y atento de lo que sucede, mientras que el sueño equivale a la ignorancia y ambos a la embriaguez porque en todos estos estados no se es consciente de lo que ocurre⁴³⁸.

Han existido muchos círculos de iniciados que han pretendido apoderarse del control del arte para su uso exclusivo y personal alegando ser los eruditos en la materia. Para ello intentaron aprovecharse de las inseguridades y del complejo de inferioridad del público y de los momentos de crisis; ya fueran de índole espiritual, artística o cognoscitiva, para llegar hasta esa posición. Las elites hallan en las obras artísticas modernas la posibilidad de un conocimiento iniciático debido en muchos casos a su rareza e incomprensibilidad porque todo lo enigmático es capaz de conquistar al público. Al no saber que hay más allá cada uno crea sus propias conclusiones, pero en el fondo todo individuo busca la verdad porque vivir engañado o sin respuestas no está en su naturaleza. Sin embargo, como se ha dicho anteriormente, la virtud no puede ser enseñada al igual que el mito no puede poseerse, por lo tanto todo aquel que quiera hacer arte lo hará y todo aquel que quiera ser artista lo será porque el mito no es exclusivo sino universal, pertenece a todo el mundo, y se halla presente en casi todas las manifestaciones de la realidad, incluso acompaña al individuo inseparablemente viajando con él en su inconsciente. Nadie debe decidir qué es o qué no es arte, porque no existe nada más subjetivo, en todo caso debería ser el espectador de forma individual quien decidiese. El arte, al igual que los mitos, ha conseguido dejar de existir únicamente

⁴³³ ELÍADE, Mircea. *Mito y realidad*, op. cit., p. 78.

⁴³⁴ *Ibíd.*, p. 135.

⁴³⁵ *Ibíd.*, p. 138.

⁴³⁶ MAT, 24, 42.

⁴³⁷ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., pp. 138-139.

⁴³⁸ *Ibíd.*, p. 137.

en los círculos cerrados de los iniciados que subsisten a causa de las inseguridades y del complejo de inferioridad del público y de las prácticas artísticas oficiales⁴³⁹, para formar parte de la realidad cotidiana.

Los mitos son creaciones que a su vez incitan al individuo a crear al mismo tiempo que le sirven de inspiración expandiendo constantemente el horizonte a su espíritu de inventiva. Aunque el ser humano se convierta en creador, el mito le asegura que lo que pretende fabricar ha sido ya fabricado, esto tiene algunas connotaciones negativas puesto que cada vez es más difícil crear algo nuevo y fresco, pero el hecho de que existan modelos ejemplares no dificulta en modo alguno el devenir creador, es más, lo refuerza haciendo que se esfumen las dudas sobre las supuestas consecuencias que podrían tener sus actos⁴⁴⁰. Nadie puede asegurar a nadie el título de pionero en la elaboración de algo, pero tampoco es de vital importancia porque la memoria es frágil y en muchas ocasiones olvida los nombres de los primeros fabricantes, puede que incluso como mecanismo renovador del mundo, para que la gran rueda pueda seguir girando y todo siga siendo motivador con el paso del tiempo, es decir, que nunca dejen de pasar cosas para que el mundo no se agote ya que la creatividad humana tiene un límite y llega un momento en el que se vuelve al principio del círculo.

El arte al igual que el mito, trata de acercar y reconciliar al hombre con la naturaleza, ya que depende de ella como el *Yo* depende del inconsciente⁴⁴¹; por otro lado, el deseo de controlar y dominar a la naturaleza equivale a corromperla. A partir de la Revolución Industrial y de la creación de los primeros núcleos urbanos, el ser humano empezó a descuidar la naturaleza, a descuidar las cosas que en ella crecían, se alejó de ella, pero no solo en un sentido físico, sino sobre todo en un sentido espiritual. Si bien es cierto que aunque no puede abandonarla del todo porque la necesita irremediablemente para sobrevivir. Aún así, dejó de mimarla, de respetarla, de temerla y de agradecerle a la tierra que le diera sus frutos y en su lugar comenzó a exigirlos al mismo tiempo que comenzó a maltratarla. No obstante, el individuo no puede abandonar la tierra ni desligarse de ella, primero porque es materialmente imposible y segundo porque la necesita para su propia existencia. La diferencia radica en que antes estaba unida a ella míticamente y posteriormente su unión fue exclusivamente mercantil, es decir, comenzó a usarla para su propio beneficio. Por ejemplo durante la primera Revolución Industrial, los productos de la tierra ya no eran para autoconsumo, sino que era necesario producir más para poder comerciar con ellos y para producir más cantidad aparecieron las máquinas y la tecnología que deshumanizaron al individuo⁴⁴² convirtiendo a la sociedad en productivista y consumista. En opinión de P. Decharme: “el mitólogo debería hacer gala de un sentimiento profundo de naturaleza”⁴⁴³. Cuando el ser humano se encuentra con la naturaleza entra un poco en contacto con la magia, es capaz de aumentar la sensibilidad de sus sentidos, está más receptivo ante los mitos. En el Romanticismo por ejemplo, una de las

⁴³⁹ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 194.

⁴⁴⁰ *Ibíd.*, p. 149.

⁴⁴¹ MARDONES, José María, op. cit., p. 104.

⁴⁴² *Ibíd.*, p. 148.

⁴⁴³ DECHARME, Paul, *Mythologie de la Grèce Antique*. París, 1884, XIX. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 22.

pretensiones del ser humano era estar en armonía con la naturaleza y las pasiones del alma⁴⁴⁴, por eso no es de extrañar que la naturaleza y el paisaje cobraran especial importancia durante ese período⁴⁴⁵. Algunas personas, entre ellas algunos artistas, poseen la sensibilidad necesaria para acercarse a la naturaleza, sentirse atraídos por ella, cuidarla y respetarla porque percibe su belleza escondida, como dijo W. Shakespeare: “el arte es un espejo de la naturaleza”⁴⁴⁶. Son los mitos quienes desvelan todo aquello que ha acontecido desde la cosmogonía hasta la fundación de las instituciones socioculturales, pero lo “sobrenatural” queda desvelado y a la vez enmascarado por la naturaleza, aquí es donde reside para el individuo primigenio el misterio primordial e irreductible del mundo⁴⁴⁷.

El arte debe ser renovado para adecuarse a las necesidades de las personas, ha de transformarse cuando sea necesario, al igual que la mitología, exactamente de la misma forma. Está en constante cambio y movimiento, los pasos anteriores de su trayectoria dignos de ser mencionados y recordados quedan recogidos por la historia, retenidos en la memoria visual y en el inconsciente colectivo.

“Lo “gráfico” [...] permite a una obra esperar siglos si hace falta, antes de producir su efecto y encontrar lectores o espectadores [...]. Sin embargo toda producción oral, si no es recibida de inmediato, si no es captada por oídos atentos y rescatada del silencio que la acecha desde el primer día, queda condenada al olvido, destinada a desaparecer de inmediato, como si jamás hubiera sido pronunciada. Nace muerta de la boca que la crea, es una historia de ningún sitio que vuelve a su origen silencioso. Para ocupar un lugar en la tradición cualquier manifestación oral debe ser oída, aceptada por la comunidad o por el auditorio al que está destinada. Constituye una forma de control social tan coercitivo como para constituir un mecanismo esencial en la manera de producir lo memorable. En otros términos, en el proceso de lo memorable, lo que corresponde estrictamente a cada narrador, su manera de agregar detalles o de eliminarlos, de ampliar ciertos episodios o de eliminar otros, no sería de la misma naturaleza que lo que arraiga una historia a la tradición, a una tradición que la produce y por la cual resulta a su vez producida”⁴⁴⁸.

Obedeciendo rigurosamente la definición de “dios”, es del todo incompatible que hubiera un dios humano, sería irreal al no conservar sus propiedades características sobrenaturales porque los humanos no tienen poderes ni facultades especiales, sin embargo los dioses euhemerizados⁴⁴⁹ sí pueden existir, de hecho se convirtió en la única forma. Un dios humano no es un dios como tal, pero si un dios se disfraza de humano es capaz de sobrevivir porque no representa una amenaza sino un hito cultural inofensivo. Gracias a esto, a la interpretación alegórica propiciada tanto por poetas como por filósofos, en la mayoría de los casos no a sabiendas sino accidentalmente, pero sobre todo y fundamentalmente gracias a la literatura y a que la temática de las artes plásticas se desenvuelve alrededor de los mitos divinos y heroicos, ni los dioses ni los héroes cayeron en el olvido a raíz del extenso proceso de desmitificación, ni si quiera incluso después de la victoria del

⁴⁴⁴ MARDONES, José María, op. cit., p. 132.

⁴⁴⁵ Véase el capítulo IV de esta tesis doctoral.

⁴⁴⁶ CAMPBELL, Joseph, op. cit., p. 95.

⁴⁴⁷ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., p. 150.

⁴⁴⁸ DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 56.

⁴⁴⁹ Euhemero = humanidad.

cristianismo. El único inconveniente fue que los personajes de la mitología se vieron obligados a dejar atrás su apariencia clásica a lo largo de toda la Edad Media para poder sobrevivir camuflados bajo las apariencias más inesperadas e imprevisibles. Como se ha dicho anteriormente, los “matadragones” se convirtieron en San Jorge, los dioses de la tormenta en San Elías, etc., y también se puede apreciar una personalidad heredada en ciertos personajes bíblicos, como por ejemplo Herodes que guarda ciertas similitudes con Cronos. En definitiva, el legado de la mitología fue capaz de redimirse gracias a los poetas, los artistas y los filósofos ya que gracias a sus obras, tanto creaciones literarias como artísticas, los dioses y sus mitos han sido transmitidos desde tiempos inmemorables y a lo largo de toda la historia. Entre otras muchas cosas, el mundo y la cultura occidentales se han ido forjando y se han nutrido gracias a la tradición griega, su universo religioso desacralizado y a su mitología desmitificada, es decir, se han alimentado únicamente de la esencia alejada de los convencionalismos. Estas son las cosas que hacen de la civilización occidental un ejemplo a seguir. La “aparente” victoria del *logos* frente al *mythos* personifica el triunfo de la tradición escrita del documento sobre la tradición oral, es decir, “sobre una experiencia vivida que no disponía más que de los medios de la expresión preliteraria”. Se sabe que existe una cantidad notable de documentos escritos y de obras de arte antiguas que se han extraviado y casi seguramente habrán desaparecido muchas más de las que se imaginan, pero afortunadamente se conservan las suficientes como para restaurar las bases fundamentales de la magnífica cultura mediterránea⁴⁵⁰. A pesar de que Grecia fue la única en la que se supeditó al mito a un extenso y profundo análisis tras el cual fue “desmitificado” a ultranza, fue en esta cultura también donde el mito influyó y dirigió tanto la poesía épica, la tragedia y la comedia, como las artes plásticas⁴⁵¹.

Existen remanentes de un comportamiento mitológico en los que se entrevé el anhelo de recuperar la pasión con la que se ha vivido, o conocido algo por primera vez; de restablecer el pasado remoto, el estado paradisiaco original. Como desde tiempos inmemoriales siempre se trata de la antigua lucha contra el tiempo⁴⁵². Cuando un artista crea algo es capaz de detener el tiempo, pero tan solo durante el instante que ha decidido immortalizar y al ver su obra tanto él como quien la contemple es capaz de revivir ese momento tantas veces como se desee, incluso con la misma intensidad debido a su fugacidad.

El instinto de supervivencia más básico y animal que reside en el individuo le lleva a querer erradicar al resto para así poder sobrevivir y satisfacer su necesidad, al mismo tiempo, de ser el único. La convivencia con el resto de individuos podría interpretarse como una contención de la belicosidad constitutiva del individuo la cual desencadena en resentimiento⁴⁵³. El artista desea ser ese ser único, diferente y especial que se distingue del resto porque tiene el poder y la habilidad de crear cosas que además son admiradas y contempladas por otros, lo que aún le da más poder y le hace sentirse más singular. Pero el deseo se autodestruye cuando se alcanza, en consecuencia cada vez que un deseo se hace realidad el individuo muere para renacer como alguien mejor y más lícitamente poderoso porque ya se

⁴⁵⁰ ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, op. cit., pp. 164-165.

⁴⁵¹ *Ibíd.*, p. 156.

⁴⁵² *Ibíd.*, p. 200.

⁴⁵³ AYALA BLANCO, Luis Alberto, op. cit., p. 97.

ha superado una etapa, se ha logrado el objetivo y es momento de pasar a la siguiente, a algo mejor que lleve a una evolución del propio individuo en particular y de toda la raza humana en general. Es por todo esto que el arte conlleva un territorio en el que el manejo sobre la propia disciplina es sobresaliente⁴⁵⁴, aunque al mismo tiempo no exista nada más aleatorio que una obra de arte⁴⁵⁵.

Según la teoría de F. Nietzsche, los seres humanos prefieren querer la nada antes que no querer. El Ser humano a medida que se aleja del tiempo primordial se vuelve más racional, autosuficiente y comedido, y por lo tanto más aburrido, incluso podría decirse que mediocre. Una de las razones es que el hombre “moderno” apuesta por la seguridad lo que implica vivir en la zona de confort de cada individuo, por lo tanto la seguridad no es más que un nicho cálido y acogedor donde descansa la impotencia del ser humano. Es el lugar donde el poder se desvanece y el ejercicio de poder se nutre de la experiencia del abuso. El individuo poderoso es un loco que guarda serenidad ante los cambios y el desorden, sin embargo el individuo “normal” se desequilibra ante el hecho de no poder controlar a través de su pequeña porción de racionalidad la gran masa de cosas que le superan⁴⁵⁶. Crear es una de las actividades más placenteras que el ser humano puede probar sobre todo porque le suministra una sensación de poder inigualable⁴⁵⁷. El arte es una vía de escape a la racionalidad, es el mundo de las cosas que viven en el interior de los seres humanos y que tienen la necesidad de salir a la luz. Entran en juego la calidad de lo que se quiera expresar y la habilidad del ser humano para llevar la teoría a la práctica, es decir, según sus capacidades creativas e imaginativas⁴⁵⁸. El arte en ocasiones es racional, en otras irracional e incluso a veces mezcla lo racional con lo irracional, por ello la única conclusión es que es impredecible y por ello es necesario tener la mente abierta y estar receptivo para su contemplación. Como decía H. Blumenberg: “no se puede ser racional hasta el final”⁴⁵⁹, los individuos necesitan diversión, distracciones y momentos de ocio para ser verdaderamente humanos. El arte, al igual que la mitología, solo irrumpe en las ciudades con el ocio, es decir, cuando todas las necesidades básicas y fundamentales del ser humano están totalmente cubiertas. Esto es completamente lógico y normal puesto que el individuo debe asegurar su supervivencia por encima de todo y luego preocuparse del entretenimiento y la diversión. Aunque si bien es cierto que un individuo no puede vivir sin comer, beber o dormir, por ejemplo, una vez que se habitúa a convivir con el ocio muchos de ellos tampoco podrían vivir sin él. Es decir, el ocio no es fundamental para sustentar la vida humana, pero sin él los seres humanos estarían más cerca de los animales pues el ocio es una característica mayoritariamente humana. El arte o la mitología, por ejemplo, se encargan de satisfacer otro tipo de necesidades humanas, que no son básicas pero también son muy importantes y si éstas no están cubiertas pueden desencadenar reacciones adversas para el individuo, como vacío o tristeza. Un mundo sin mitos sería un mundo sin magia donde desaparecería parte del encanto de vivir puesto que se subsistiría careciendo de la energía semántica de los

⁴⁵⁴ AYALA BLANCO, Luis Alberto, op. cit., p. 131.

⁴⁵⁵ *Ibíd.*, p. 142.

⁴⁵⁶ *Ibíd.*, p. 94.

⁴⁵⁷ *Ibíd.*, p. 96.

⁴⁵⁸ MARDONES, José María, op. cit., p. 87.

⁴⁵⁹ *Ibíd.*, p. 82.

tiempos primordiales salvaguardada por el mito⁴⁶⁰. El arte tiene como uno de sus cometidos ocuparse del mundo estético-expresivo y de la autenticidad de las vivencias y expresiones individuales y personales. Una cosa está clara, si el mito no fuese importante en algún sentido ya habría desaparecido, por lo tanto es un legado valioso de los anteriores habitantes de la Tierra. En Grecia, por ejemplo, algunas de las funciones del mito eran persuadir, fascinar o encantar⁴⁶¹ y esta fascinación se convertía en un punto en común entre los ciudadanos y, como todo punto en común, anulaba las diferencias al mismo tiempo que las acentuaba entre quienes no pensaban del mismo modo.

El mito es una manera concreta de ver la realidad, al igual que el lenguaje, y la imagen mítica es una forma instintiva y determinada de dar a conocer la realidad, construyendo así un mundo con sentido y a su vez particular⁴⁶². Por ello, la vinculación entre mito y arte es tan estrecha, porque es un tema idóneo, ya que no es rígido, sino que abre un gran horizonte de posibilidades y, en consecuencia, puede adaptarse a cualquier época, artista o movimiento.

Una vez estudiado el tema del mito, cabe recopilar sus características fundamentales:

- Es realizado por Seres Sobrenaturales *in illo tempore*.
- Es un modelo ejemplar, una guía y una especie de “manual de instrucciones” para el ser humano.
- Son narraciones simbólicas de carácter universal.
- Es un lenguaje simbólico.
- Reside en el inconsciente colectivo.
- Dan mucha información acerca de la configuración mental de los seres humanos.
- Se sirve de arquetipos.
- Puede ser oral o escrito.
- La mayoría de ellos, aunque si bien aleccionan, son trágicos, violentos y/o macabros.

⁴⁶⁰ MARDONES, José María, op. cit., p. 80.

⁴⁶¹ Cf. BOYANCÉ, Pierre, *Le culte des muses chez les philosophes grecs*. París, 1936 (reed. Con suplemento, 1972), pp. 149-165. En DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 120.

⁴⁶² DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 131.

CAPÍTULO II: EL TRIUNFO DE DIONISOS

II.1. EL PASO DEL SIGLO XVIII AL XIX EN EUROPA: UNA NUEVA FORMA DE PENSAR Y SENTIR.

En este apartado, tal y como se indicó en la introducción, se procederá a realizar una síntesis acerca de cuáles fueron los acontecimientos más significativos, tanto de origen político, social, económico y cultural, que tuvieron lugar en el siglo XIX y sobre aquellos en los que, a pesar de haber tenido lugar en el siglo XVIII, extienden su influencia hasta éste. Y es que en el siglo XVIII, también conocido como *el Siglo de las Luces*, tuvieron lugar algunos de los acontecimientos políticos, sociales, económicos y culturales más importantes de la historia y que, por supuesto, extendieron su influencia hasta el siglo XIX e incluso, algunos de ellos, más allá.

En la segunda mitad del siglo XVIII se inició la Primera Revolución Industrial, época que constituyó uno de los mayores periodos de transformaciones económicas, tecnológicas y sociales de todos los tiempos. Uno de los cambios fundamentales consistió en que el sistema económico pasó de estar fundamentado en una economía rural, basada en la agricultura y el comercio, a una economía urbana industrializada y mecanizada. Con ello se aumentó la producción, tanto agrícola como industrial, al mismo tiempo que se reducía el tiempo de producción, lo que conllevó un aumento de la riqueza y de la *renta per cápita*.

Todos estos aspectos derivados de la Revolución Industrial también afectaron directa o indirectamente al arte ya que el desarrollo de los medios técnicos de producción modificó las estructuras y los fines del mismo, al tiempo que produjo una pequeña crisis en la artesanía. Los procesos utilizados por esta disciplina hacían uso de las materias provenientes de la naturaleza, al igual que la industria, la diferencia radica en que la artesanía trataba de respetar al máximo posible la naturaleza, mientras que la tecnología industrial actuaba sobre ella alterándola. Ésta es una de las causas principales de la crisis del arte moderno, ya que provocó que los artistas se volvieran intelectuales en tensión contra la clase dirigente de la que formaban parte, al ser excluidos del sistema técnico-económico de la producción. Éste fue uno de los motivos que marcó el fin del ciclo clásico y el comienzo del moderno o romántico¹.

Por otra parte, también influyeron positivamente ya que proporcionaron: el crecimiento demográfico, el aumento de la riqueza, la disminución del trabajo físico, la reducción del tiempo de producción, la facilitación del transporte, etc., y éstos a su vez concedieron cierto asueto y liberación a los ciudadanos lo cual incrementó su ociosidad. Consecuente, y quizás colateralmente, se favoreció la creación de artistas, que al tener sus necesidades básicas aseguradas, podían dedicarse a pintar o escribir. No hay que olvidar que el arte, además de ser una

¹ DE PAZ, Alfredo, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Editorial Tecnos (grupo Anaya, S. A.), 2003, pp. 225-226. Traducción de Mar García Lozano.

forma de comunicación, aparece con la ociosidad y es un artículo de lujo², no de vital necesidad pero sí de tremenda importancia cultural, social y espiritual.

Es un punto de inflexión en la historia que modificó y afectó, de una u otra manera, a todos los aspectos de la vida cotidiana. Gracias a ella, por ejemplo, a finales del siglo XVIII ya se habían formado las grandes ciudades donde empezó a gestarse la vida cultural y en cuyo ambiente nació el movimiento romántico³. Y, sin lugar a dudas, fueron los raudos avances del sistema industrial, tanto en el aspecto tecnológico como en el social, los que justificaron las incesantes modificaciones de las disposiciones artísticas⁴.

Con respecto a esto último, es conveniente indicar que la Revolución Industrial produjo una fractura política que alteró radicalmente una de las condiciones de existencia del arte hasta ese momento, ya que varió considerablemente, si no por completo, la estructura del público. Hubo nuevos grupos sociales, como la burguesía, que tuvieron acceso a la riqueza, y por lo tanto, al poder de implantar su ideología. Con melancolía y pesar, se trató de fijar una cultura moderna que comprendiera las realidades políticas, sociales y técnicas del nuevo periodo industrial. Pero al mismo tiempo, se quiso que mantuviera su cometido tradicional, a la vez didáctico y exclusivo, en el sentido de que aunque se tratase de un sistema relativamente nuevo de valores iba a continuar unido al hecho de seguir siendo el privilegio de una elite, aunque más ampliada. Fue J. L. David, pintor neoclásico por excelencia, quien inició este movimiento de conversión, el cual dio un brusco giro en la obra del romántico T. Géricault donde adquirió un carácter violento y trágico que acabó convirtiéndose en una crítica de las ideas que lo precedían⁵.

El hecho de que se gestara durante *el Siglo de las Luces* contribuyó a que se llevara a cabo, de hecho de no haber existido la Ilustración podría no haberse llegado a producir, puesto que su naturaleza era de índole científica y por tanto apoyaba sus ideas en el pensamiento lógico, la razón y la innovación científica, propias de este siglo. La Ilustración estaba estrechamente vinculada al Antiguo Régimen y su manifestación estética es conocida como Neoclasicismo. Pero este modelo político, no así el Neoclasicismo, llegó a su fin con la Revolución Francesa, aunque en algunos países permaneció hasta los inicios del siglo XIX. Reducida a términos económicos, la Revolución podría haber sido el resultante del conflicto entre los antiguos intereses de la nobleza y los nuevos intereses de las clases pudientes⁶.

Muchas personas, entre ellos algunos artistas, depositaron su fe y su confianza en la Ilustración e incluso se pensaba que a través de ella sería posible alcanzar la felicidad. Se creía que tenía validez universal puesto que fue el periodo histórico de mayor exaltación de la razón, de la ciencia y del progreso⁷. Pero los racionalistas

² Véase GIRÓN, María Eugenia, Capítulo 3: Arte y lujo. En *Secretos del lujo*. Madrid, España: LID Editorial, 2009.

³ VV.AA., *Cuentos del romanticismo alemán*. Valencia: Portal Editions., 2015, p. 14.

⁴ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 226.

⁵ *Ibíd.*, pp. 302-303.

⁶ BURKE, Edmund, *Riflessioni sulla Rivoluzione Francese*, en *Scritti politici*. Ed. it., Torino, 1963, pp. 158-197. Ed. esp., *Reflexiones sobre la Revolución en Francia*. Alianza Editorial, 1790. En DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 42.

⁷ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., pp. 63-64.

fracasaron en su objetivo y les fue imposible crear un mundo ideal sin el peligro de que pudiera haber muertes o de destruir los principios fundamentales del derecho natural. La Revolución Francesa colaboró en gran medida a expresar esa sensación y constató una de las mayores derrotas de la Ilustración⁸.

“Igual que de los árboles en otoño, las ilusiones humanas caen, hoja tras hoja”⁹.

En opinión de A. De Paz, sería un error creer que el Romanticismo es una consecuencia de la Revolución puesto que, unos años antes de que se produjera, ya se habían extendido algunas de las ideas románticas que se expresarían durante y después del conflicto. Entre 1750, aproximadamente, y la Revolución, tienen lugar en Francia las reclamaciones de la sensibilidad previas a las del Tercer Estado:

“El corazón reclama ante todo la libertad en una sociedad en la que se tenía en cuenta la transformación solo cuando el espíritu político lo solicitaba, a su vez, a los estados generales. El corazón tomaba consciencia de su poder y de sus derechos y parecía desembocar en el exceso de su propia exaltación. Se nutría evidentemente de todo lo que podía gustarle y se embriagaba a menudo con el nuevo vino que le apagaba la sed”¹⁰.

También para J. Starobinski, quien analizó bien la situación, la Revolución fue el resultado de unas ideas y de un clima moral previos, bajo su criterio, fue el ardiente apogeo de una transformación social que llevaba tiempo gestándose¹¹.

“La crisis, tanto de la historia como de la vida interior del artista, es la Revolución Francesa y sus efectos posteriores”¹².

Ya a principios del siglo XIX, existía el convencimiento de que los *Philosophes* habían sido los causantes de la Revolución Francesa. Y en cierta manera, sí podría decirse que fueron ellos quienes la iniciaron, o al menos tuvieron algo que ver en que se produjera, ya que fueron los primeros en hablar de la necesidad de una reforma social, del necesario progreso de la sociedad¹³, y de otros temas propiamente románticos. Por ejemplo, en las *Pensées philosophiques* de D. Diderot que escribió en 1746, ya se perciben evidencias de la actitud combativa de los románticos cuando habla de las pasiones en los siguientes términos: “se declama interminablemente sobre las pasiones; se les imputa todas las penas del hombre, y se olvida que también son las fuentes de todos sus placeres”¹⁴. Avanzando en el texto sigue diciendo: “las pasiones amortiguadas degradan a los hombres extraordinarios”¹⁵. Y en una carta dirigida a Sophie Volland afirma: “todo lo que inspira la pasión, lo perdono [...]. Yo he sido desde siempre el apologista de las pasiones fuertes; solo ellas me conmueven. Sea que inspiren admiración o espanto,

⁸ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., pp. 38-39.

⁹ DE MUSSET, Alfred. En DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 48.

¹⁰ STAROBINSKI, Jean, 1789: *I sogni e gli incubi della ragione*. Ed., it., Milano, 1981, pp. 6-7 (1979). En DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 23.

¹¹ DE PAZ, Alfredo., óp. cit., p. 38.

¹² HONOUR, Hugh, *El Romanticismo*. Madrid: Ed. Cast.: Alianza Editorial, S. A., 1981, p. 462.

¹³ *Ibíd.*, p. 293.

¹⁴ GRAS BALAGUER, Menene, *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos Editor, S. A., 1983, p. 28.

¹⁵ *Ibíd.*

yo siento fuertemente. Las artes del genio nacen y se apagan con ellas [...]. Si las acciones atroces que deshonran nuestra naturaleza son cometidas por ellas, también es gracias a ellas que uno es inducido a las maravillosas tentativas que la elevan. El hombre mediocre vive y muere como el animal”¹⁶. En otros escritos de D. Diderot como los *Salons* o en *Paradoxe sur le Comédien*, también se observa que continúa formulando teorías estéticas propias del Romanticismo y, en opinión de J. M. Valverde, no es que D. Diderot sea un prerromántico o un romántico anterior a que los hermanos Schlegel diferenciases lo que era romántico y moderno de lo clásico, sino que incluso esta más allá del Romanticismo. También J. J. Rousseau contribuye a esta restauración de la sensibilidad que hace Diderot, todavía en una época clásica, con su novela *La Nouvelle Héloïse*, escrita en 1761, donde se deja llevar por sus emociones, por el amor, por la naturaleza y por las pasiones. Es ahí y en otros textos como *Rêveries* o *Confessions* donde proyecta su vida interior y por lo tanto introduce y desarrolla los primeros temas románticos. Mlle. De L’Espinasse, en una carta del 6 de septiembre de 1773 dirigida a un oficial del que se había enamorado, da muestras de conocer el *spleen* romántico: “vivo, existo tan intensamente, que en ciertos momentos me doy cuenta de que amo locamente hasta ser desdichada [...] Si me hubiera contenido, habría sido razonable y fría, no me habría ocurrido nada de todo eso. Vegetaría como todas las mujeres que se abanicaban cotilleando sobre la entrada de Madame, la condesa de Provence, en París. Sí lo repito: prefiero mi desgracia a todo lo que la gente mundana llama felicidad o placer; quizá moriré a causa de ello, pero eso vale más que no haber vivido nunca”¹⁷.

Esas ideas evolucionaron y fueron extendiéndose, y aunque su objetivo seguía siendo el mismo, paradójicamente, se desligaron progresivamente del racionalismo, desencadenando así sentimientos de nacionalismo, libertad y rebeldía contra la sumisión al Antiguo Régimen que comenzaron a forjarse entre las gentes de la población ante los abusos, propios del feudalismo, que la monarquía absolutista y las clases nobles estaban cometiendo hacia las clases inferiores a ellos. Por lo tanto, el conflicto de la Revolución Francesa sería en realidad la exteriorización o el reflejo del conflicto y la división internos¹⁸. Por ello, quizás, en el momento de la Revolución, dentro del campo del arte, el colectivo más interesado en dicha Revolución fueron los artistas neoclásicos¹⁹. No obstante, tras la llegada de Napoleón al poder, estas ideas sobre el progreso que compartían tanto los *philosophes* como la Revolución Francesa, rompieron el equilibrio establecido en toda Europa, e hicieron que se propagara una corriente de antirracionalismo y de religiosidad al mismo tiempo²⁰.

Pero estas novedosas y revolucionarias ideas no solo se manifiestan en Francia, en 1770 aparece en Alemania uno de los primeros grupos literarios a favor de la modernidad y que ya representa algunas de las ideas que conformarían posteriormente el Romanticismo: la *Unión poética de Göttingen*, cuyos integrantes

¹⁶ GRAS BALAGUER, Menene, óp. cit., p. 28.

¹⁷ *Ibíd.*, pp. 29-30.

¹⁸ ABRAMS, Meyer Howard, *El Romanticismo: tradición y revolución*. Madrid: Visor Distribuciones, S. A., 1992, p. 101.

¹⁹ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., pp. 34-35.

²⁰ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 293.

eran, entre otros: J. H. Voss, L. C. H. Hölty, F. L. De Stolberg y G. A. Bürger. En el transcurso del mismo año se forma el *Sturm und Drang*²¹, un movimiento formado por G. E. Lessing, J. G. Herder, J. W. Von Goethe²², J. G. Hamann y F. Schiller, el cual fomenta la libertad literaria alegando que así se facilitaría la creación²³.



[25] Jacques-Louis David, *La coronación de Napoleón*, 1805-1807.

Entre los años 1750 y 1775 también se desarrolla en Inglaterra una actividad teórica y crítica predecesora del Romanticismo entre los que destacan algunos autores como por ejemplo Lord Shaftesbury o E. Burke²⁴, aunque en este país, a diferencia de Alemania, no se constituyó ningún grupo. Del mismo modo, entorno a 1760 se desató en Europa la gran insurrección contra el clasicismo francés y, en rasgos más generales, la rebelión del espíritu europeo contra todas las manifestaciones de racionalismo cuadrículado²⁵.

“Se puede continuar hablando del Romanticismo como de un único movimiento europeo, cuyo lento surgir a lo largo del siglo XVIII podemos describir y examinar, e incluso llamar, si queremos, Prerromanticismo”²⁶.

En virtud de estas pruebas puede afirmarse que las ideas románticas no surgieron de forma espontánea a raíz de los sucesos de 1789, sino que fue necesario un tiempo de maduración para que pudieran ser propagadas. También podría decirse que el Romanticismo no solo fue una corriente artística, sino también un

²¹ PACHECO, Juan Antonio y VERA SAURA Carmelo, *Romanticismo Europeo. Historia. Poética e influencias*. Universidad de Sevilla, 1998, pp. 133-142.

²² GRAS BALAGUER, Menene, óp. cit., p. 35.

²³ Ibíd., pp. 62-63.

²⁴ Ibíd., p. 76.

²⁵ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 48.

²⁶ Ibíd., p. 34.

movimiento social en el que podían hallarse características claramente antirracionalistas y tendencias de rebelión hacia los modelos preestablecidos por el pensamiento lógico. De hecho, es posible que el aspecto más común del antirracionalismo romántico fuera la lucha contra una obediente aceptación a ciertas reglas heredadas y de carácter impersonal, o dicho de una forma más general, contra el arte dirigido por la razón²⁷. En consecuencia, este movimiento también se opuso a la influencia constante y categórica que el monarca y su corte habían profesado hacia la creación artística y en la configuración del gusto desde la Edad Media hasta entonces²⁸.

La Revolución Francesa fue la exteriorización más espléndida de esa intensa conmoción que se produjo en occidente a finales del siglo XVIII, que tiene como resultado la modificación de los valores sociales y culturales²⁹. Además dejó una profunda huella en el arte del s. XIX, especialmente en la gran nueva literatura de la época y en la pintura³⁰ puesto que las décadas previas y posteriores a ella se convirtieron en un periodo de alta creatividad en los países a los que se extendió el Romanticismo. Apareció algo que se conocía como “el espíritu de la época” y se decía que dio espíritu “actuaba en todos ellos”³¹. El Romanticismo fue la nueva conciencia que emergió de este cambio y asumió la apariencia de una “revolución cultural” que se alimentó de las nuevas corrientes y de las individualidades de cada uno de sus antecesores, pero no puede acotarse de forma precisa ni en el tiempo ni en el espacio puesto que, lógicamente, no aparece en una fecha concreta en un lugar preciso³².

Para la comprensión del Romanticismo es necesario analizarlo con respecto a los sucesos fundamentados en la Revolución Francesa ya que el arte y la Revolución se apuntan, se aclaran y se desmienten el uno al otro. Los artistas de 1789 son contemporáneos de la Revolución, una Revolución que en cierta manera les juzga porque implanta el criterio universal que distingue lo moderno de lo caduco, al igual que harían los hermanos Schlegel en Alemania; y fomenta, al mismo tiempo que pone a prueba, una nueva regla de las relaciones sociales, ante la cual las obras artísticas están obligadas a posicionarse³³. El Romanticismo fue el símbolo más atractivo de la nueva cultura europea, la cual florece a raíz del paulatino replanteamiento de la herencia filosófica de *el Siglo de las Luces*, es decir, de la “crisis del racionalismo”³⁴ que tuvo lugar en Europa desde la segunda mitad del siglo.

²⁷ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 186.

²⁸ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, *Romanticismo y realismo : los mitos del arte del siglo XIX*. Madrid: Hermann Blume, 1988, p. 178.

²⁹ ABRAMS, Meyer Howard, óp. cit., p. 436.

³⁰ Ibíd., p. 101.

³¹ Ibíd., p. 1.

³² Según TOLLINCHI, Esteban, *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*, Volumen I. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 1989. El Romanticismo podría situarse entre 1780 y 1830, aunque puede prolongarse en el tiempo hacia delante o hacia atrás dependiendo del país y el tema que se tome como referencia.

³³ STAROBINSKI, Jean, óp. cit., 1979 pp. 6-7. En DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 38.

³⁴ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 38.

“Tan viva está la luz que surgió de la Revolución que no hay un fenómeno contemporáneo que no esté iluminado por ella”³⁵.

Existe una analogía fundamental entre el Romanticismo y la Revolución y es que con el Romanticismo el pensamiento deja atrás la austeridad y la medida de la razón newtoniana y cuadriculada así como el yugo de la lógica y, del mismo modo, el individuo se libera de los órdenes jerárquicos. La debilitación del *Ancien Régime* y el ocaso de la energía creativa del racionalismo clásico dan lugar a la aparición del nuevo movimiento. El Romanticismo se convierte, entre otras cosas, en la Revolución Francesa, en una consecución de sublevaciones contra las invasiones napoleónicas y en las Revoluciones de 1830 y 1848 que zarandearon la estructura europea. En palabras de W. Wordsworth, las primeras décadas del Romanticismo fueron un “alba” en la que era hermoso sentirse vivos. En el fundamento de la potencia liberadora de aquel tiempo existía el convencimiento, heredado de J. J. Rousseau, de que la desgracia y la injusticia del sino humano no estaban relacionadas con el pecado original, es decir, no era una consecuencia intrínseca de la naturaleza humana. Sino que más bien procedían de las incoherencias y de las antiguas divergencias a partir de las cuales, una prole de tiranos explotadores organizaron la sociedad. En opinión de J. J. Rousseau, el hombre había fabricado sus propias cadenas; pero eran ellos mismos quienes tenían el poder para destruirlas pues solamente en sus manos se hallaban las riendas de su futuro³⁶.

“El hombre no vivía ya bajo la condena del pecado original; no llevaba en sí mismo los gérmenes de un fracaso inevitable; al contrario, se le podía dirigir hacia un progreso desmedido; era, en suma, y para usar una palabra del vocabulario romántico, perfeccionable”³⁷.

Si bien es cierto que la derrota de los ideales ilustrados llevó a un profundo sentimiento de pesar, el momento de la Revolución fue una explosión, el éxtasis de una población sometida bajo el yugo del absolutismo y la culminación de una nueva etapa de rebeldía y de una nueva forma de pensar, de nuevo había esperanza y la gente depositó su fe en la Revolución Francesa, la que en su conjunto puede ser considerada como la más asombrosa que había tenido lugar hasta entonces en el mundo³⁸.

“Cada facultad del espíritu despertó, cada sentimiento se alzó hasta una intensidad de interés, cada principio y pasión se sintió llamado a acciones sobrehumanas. En un momento, todo fue esperanza y alegría y arrobó; la corrupción y la iniquidad de edades enteras pareció desvanecerse como un sueño; los cielos sin nubes parecieron resonar una vez más con el coro exultante de la paz en la tierra y la buena voluntad para los hombres; y el espíritu de una poderosa y fuerte nación... parecía alzarse con majestad nativa para traer nueva inspiración de los cielos regocijados. Se acariciaron las más brillantes esperanzas... y nuevas perspectivas se abrían diariamente, que... nos llenaban de doloroso deleite y de embriagante arrobó”³⁹.

³⁵ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 38.

³⁶ *Ibíd.*, p. 37.

³⁷ STEINER, George, *Morte della tragedia*. Ed. It., Milano, 1965, pp. 96-97 (1961). En DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 37.

³⁸ BURKE, Edmund, óp. cit., pp. 158-197. En DE PAZ, A., óp. cit., p. 42.

³⁹ ABRAMS, Meyer Howard, óp. cit., p. 333.

El suceso se convirtió en todo aquello que el Romanticismo estaba buscando: el anhelo de individualismo, el amor a la independencia y un rechazo absoluto hacia la rutina⁴⁰, en especial a una rutina injusta y tiránica.

“[...] El entusiasmo ocupó el puesto del miedo, y celebró a aquel pueblo que primero le había asustado”⁴¹.

En opinión de F. Hegel:

“Se trataba de una soberbia aurora, de una época que todos los seres auténticamente pensantes debían celebrar, una época en la que había reinado una emoción sublime y en la que el entusiasmo espiritual hizo bramar al mundo, como si solo en ese momento se hubiese alcanzado la auténtica reconciliación del mundo y lo divino”⁴².

Tristemente, el llamamiento a la insurrección y el trasfondo revolucionario subsistieron poco tiempo, ya que los conflictos que inició el Imperio, aparentemente por causas nobles, justas y revolucionarias se convirtieron en guerras puramente de invasión⁴³. Napoleón pasó de ser considerado el sucesor de la Revolución y un héroe romántico, ya que fue más excelso en los fracasos que en los éxitos por lo cual también se convirtió en “el arquetipo del genio artístico que lucha por la liberación”⁴⁴, a convertirse posteriormente en “el tirano de Europa”. El lema *liberté, égalité et fraternité* se volvió contra sí mismo oponiéndose a la libertad individual, fundamentalmente en aquellas naciones que fueron ocupadas cuando las tropas francesas se esparcieron por toda Europa. Este hecho influyó en gran medida en las artes, especialmente en Alemania, donde nacionalismo y libertad estaban estrechamente unidos⁴⁵. Cuando el poder francés se volvió tiránico surgió la francofobia y el nacionalismo cambió su significado para expresar “deseo de libertad”⁴⁶. De aquí se deduce la rauda decadencia del primer entusiasmo que provocó el progreso de las tropas revolucionarias en Europa. No obstante, en los años posteriores a la revolución, todos los ánimos en Europa, incluso los menos ilustrados, focalizaban su interés hacia Francia y hacia lo que aún podía asemejarse como una victoria de la libertad⁴⁷. De hecho, y a pesar de todo, París se convirtió en el centro artístico más destacado del siglo XIX⁴⁸.

“El liberalismo del siglo XVIII partió de la identificación de libertad e igualdad, y de esta fe surgió su optimismo; el pesimismo de la época postrevolucionaria surgió cuando esta fe disminuyó”⁴⁹.

⁴⁰ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 335.

⁴¹ Ibídem.

⁴² Ibídem., pp. 42-43.

⁴³ REYERO, Carlos, *Las claves del arte. Del Romanticismo al Impresionismo*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 1988, p. 4.

⁴⁴ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 247.

⁴⁵ Ibídem., p. 226.

⁴⁶ Ibídem., p. 228.

⁴⁷ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 40.

⁴⁸ REYERO, Carlos, óp. cit., p. 4.

⁴⁹ HAUSER, Arnold, *Storia sociale dell'arte*, vol. II. Ed. it., Torino, 1956. Ed. esp., *Historia social de la literatura y el arte*, 3 vols., Madrid, 1974, 1953, p. 166. En DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 48.

Los conflictos bélicos y los diversos proteccionismos desolaron Europa entre el año 1789 y el 1815 y entorpecieron el desarrollo de la economía, propagando la escasez, atrás quedó el optimismo desmesurado propagado por los avances tecnológicos y por los primeros triunfos de la vida contra la muerte. Los burgueses más jóvenes abandonaron la Ilustración y se entregaron al sueño y a la fantasía, conductas que anteriormente fueron tildadas de inapropiadas, viejas supersticiones o apetencias reprimidas se revelaron sin tapujos después de mucho tiempo. La naturaleza se transformó en una guarida tranquilizadora y se comenzaron a buscar correlaciones equilibradas entre sus fenómenos y los estados de ánimo del ser humano e incluso la ratificación de las posturas místicas. El desencanto generalizado hizo que empezara a considerarse con demasiada facilidad el suicidio como una hipotética solución a todas las calamidades. Así fue como se fue pasando de forma progresiva de la *Encyclopédie* al Prerromanticismo y posteriormente al Romanticismo, puesto que la Revolución fue un producto de la Ilustración de la *Encyclopédie* y, paradójicamente, fue ella misma la que marcó la “crisis del racionalismo” poniendo en duda los ideales racionalistas. Los Románticos fueron sus representantes pero no en un sentido de “rechazo de la razón”, sino de una ampliación de la misma pero con un rumbo que la Ilustración consideraba irracional y por tanto inadmisibles⁵⁰.

A lo largo de la historia cada país ha respondido de un modo diferente a los conflictos en función de sus particularidades nacionales, de sus disposiciones políticas, sociales e históricas, y de sus propias pretensiones. Debido a esto, ninguna de las grandes crisis o de las grandes revoluciones vividas en Occidente se ha manifestado a la vez en todos los países, se ha vivido o se ha desarrollado de la misma manera. Por ello, lógicamente, el Romanticismo no tuvo la misma repercusión en los territorios tan distintos a la Francia de la Revolución, como podían ser la Alemania dividida o la Italia segregada en pequeños estados autoridades foráneas. El Romanticismo fue un movimiento que ratificó el concepto de nación, y que atrajo a Europa hacia los nacionalismos más vehementes, cosa que conllevaba sus propios riesgos. Se convirtió en un fenómeno europeo gracias a la marcada naturaleza cosmopolita que ya era popular en el siglo XVIII. Sin embargo, durante los inicios del Romanticismo no existían estándares: no había un único modelo a seguir, ni existían unos objetivos definidos que lograr, ni un proyecto conjunto, ni escuelas... En definitiva era un movimiento internacional pero no regularizado⁵¹.

El Romanticismo y el nacionalismo fueron dos conceptos bastante unidos y por ello, al igual que hubo diferentes tipos de Romanticismos dependiendo de los territorios, también el nacionalismo adoptó diferentes apariencias en los países europeos donde se extendió esta corriente artística. Para comprender el origen de un fenómeno que fue al mismo tiempo tan común y tan concreto, es necesario conocer la situación política y social que vivió Europa a comienzos del siglo XIX. El convulso periodo comprendido entre 1789 y 1815 fue marcado por sucesos tales como la Revolución, las guerras del Imperio y la triunfante victoria de Napoleón y su posterior fracaso. Al fin de esa agitada etapa se formó el Congreso de Viena que

⁵⁰ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 39.

⁵¹ MACCHIA, Giovanni, *Origini euroóee del romanticismo*. En VV. AA., *Storia della letteratura italiana*, vol. VII. Milán: L'Ottocento, 1969, p. 148. En DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 34.

reunió a las potencias más importantes con un objetivo claro: volver a la situación anterior a la Revolución Francesa. La desazón generalizada junto con las situaciones económicas y sociales de aquel momento, desencadenaron las apasionadas Revoluciones de 1820 en España y Nápoles, la de 1821 en Grecia y la de 1830 en Francia y Polonia. También en el contexto social de la Francia burguesa de la primera mitad del siglo XIX se aguerrieron las diferentes formas de pensamiento Romántico nacional que culminó en febrero de 1848 donde ya no cabía lugar a dudas de que el mundo se encontraba en un punto de revisión y reestructuración⁵². Aunque los dos conflictos que más agitaron las conciencias y que se transformaron en símbolos de independencia y libertad fueron la irlandesa y la griega, principalmente fue la lucha griega por la independencia la que conmovió a la joven generación romántica⁵³.

“Cada nación se consideraba a sí misma como la más apta para liberar a las demás”⁵⁴.

A pesar de las distintas variantes, la Revolución fue en toda Europa un motor y un detonador. Despertó en Inglaterra la dormida excitación milenarista de J. Milton y otros predecesores del siglo XVII. W. Wordsworth, W. Blake, R. Southey, S. T. Coleridge y más tarde P. B. Shelley, creyeron en la Revolución Francesa como el milagro de la felicidad universal, al igual que F. Hölderlin en Alemania⁵⁵. Ella fue la que unificó los diferentes sentimientos de individualismo y de rebeldía que comenzaron a expresarse desde la segunda mitad del siglo XVIII y que encontraron su medio de expresión en el Romanticismo. El terror que reinaba en la época no solo fue atroz por las muertes, sino porque reclamó para sí esa forma mayúscula, convirtiéndose a su vez en la unidad de medida de la historia y el logos de la modernidad. La guillotina, exhibir las cabezas cercenadas con el único fin de mostrar la muerte de los enemigos del pueblo, el hincapié en que la muerte es insignificante, etc., todos estos sucesos establecieron un nuevo lenguaje que hablaba y que repercutiría notablemente en épocas posteriores⁵⁶.

No obstante, también reveló la dificultad intrínseca de algunos conceptos que hasta entonces parecían sencillos, como por ejemplo la libertad política y los ideales de libertad personal, los cuales no eran lo mismo e incluso podían aniquilarse mutuamente. Puso de manifiesto la debilidad de la razón en contrapartida a la fuerza de la pasión, la insuficiencia de sus teorías y la poderosa influencia de las eventualidades sobre el devenir de los sucesos. Tal y como escribiría W. Wordsworth: “una conmoción había sacudido las viejas ideas; y los espíritus de todos los hombres la sintieron”⁵⁷.

“Está claro que, si bien ya no estamos muy seguros de lo que fue, la historia no puede librarse de la Revolución Francesa, aunque solo sea porque la gente cree que

⁵² DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 167.

⁵³ *Ibíd.*, p. 43.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 44.

⁵⁵ ABRAMS, Meyer Howard, óp. cit., p. 52.

⁵⁶ BLANCHOT, Maurice, *L'infinito intrattenimento*. Ed. it., Torino, 1977. Ed. esp., *El diálogo inconcluso*, Caracas, 1970, 1969, p. 472. En DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 40.

⁵⁷ CONDE, Ana C., [en línea]. Disponible en: <http://www.filosofiyaliteratura.org/lindaraja/conde.htm>

existió, y esta creencia continua representó, durante los siglos que siguieron, un ideal de cambio, una imagen de esperanza y de terror”⁵⁸.

Grandes personalidades de la época fueron afectadas por la Revolución, por ejemplo, cuando F. Hegel, F. Schelling y F. Hölderlin eran jóvenes y trabaron amistad en el seminario plantaron a las afueras de la ciudad lo que bautizaron como “árbol a la libertad”; en los versos de *Hernan y Dorotea*, J. W. Von Goethe alabó no solo la Revolución sino las esperanzas que toda una generación había confiado en ella; quienes también fueron impactados positivamente por ella fueron S. T. Coleridge, R. Southey y W. Wordsworth, mientras que E. Burke se proclamó en contra, y en Alemania solo se pudo acceder a la cultura a través del camino interior, el de la revolución del espíritu ya que, aunque la esperaban, nadie pudo creer que la Revolución se produciría realmente⁵⁹.

Fueron muchos los teóricos e intelectuales que intentaron definir su tiempo, por ejemplo F. Schiller defendió la creencia existente de que la enfermedad de su tiempo era la separación de los sujetos, organismos y labores en sectores particulares y contrapuestos. Según este autor, la única posible cura ante este “mal moderno”, la solución ante la separación, la única fuerza que impulsa a los fragmentos segmentados a juntarse de nuevo es el amor⁶⁰. F. Hölderlin calificaba a sus contemporáneos alemanes como los *disjecta membra* de la gente honesta; y F. Hegel tildaba a la situación intelectual, económica y cultural de su siglo de “espíritu autoenajenado” e incluso declaraba que: “todas las relaciones, por su propia naturaleza, se están despedazando”⁶¹. Simultáneamente en Inglaterra, S. T. Coleridge calificaba a su tiempo como: “¡una anarquía de espíritus!... desheredados de alma”⁶² y falta de “un centro común”; W. Wordsworth se abatía ante “estos tiempos de temor”, de “indiferencia y apatía”, en que “los hombres buenos, en todos lados caen...en egoísmo”, “estos tiempos de decadencia y desaliento”⁶³; W. Blake utilizaba el mito de la fragmentación de la humanidad en individuos aislados y sumidos en sí mismos, encerrados en una indómita lucha; y P. B. Shelley⁶⁴ consideró a la sociedad como una división neurótica de sus capacidades mentales integrantes:

The good want power, but to weep barren tears.
The powerful goodness want: worse need for them.
The wise want love; and those who love want wisdom;
And all best things are thus confused to ill⁶⁵.

⁵⁸ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, óp. cit., pp. 129-130.

⁵⁹ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 41.

⁶⁰ ABRAMS, Meyer Howard, óp. cit., p. 292.

⁶¹ Ibídem.

⁶² Ibídem.

⁶³ Ibídem.

⁶⁴ En un pasaje que Yeats recordó cuando escribía la segunda venida. En ABRAMS, Meyer Howard, óp. cit., p. 292.

⁶⁵ “El bueno quiere poder, pero llorar lágrimas estériles./ La bondad poderosa quiere: peor necesidad para ellos. / Los sabios quieren amor; y los que aman quieren sabiduría; / Y todas las mejores cosas se confunden así con la enfermedad”. En HEGEL, Friedrich, *Phänomenologie*, pp. 347, 376; COLERIDGE, Samuel Taylor, *Religious musings*, vv. 146-149; WORDSWORTH, William, *The Prelude*, II, 448-457; SHELLEY, Percy Bysshe, *Prometheus Unbound*, I, 625-628 en ABRAMS, Meyer Howard, óp. cit., p. 292.

Lo que sí está claro es que el periodo comprendido entre la segunda mitad del siglo XVIII y la segunda mitad del siglo XIX fue una época convulsa plagada de revoluciones y contrarrevoluciones técnicas, políticas y sociales como la de la industrialización, la de la urbanización, el crecimiento de barrios industriales. También se produjo una incipiente especialización en el trabajo, amén de, como se ha dicho anteriormente, cambios en la economía y en la política que a su vez produjeron importantes modificaciones en la jerarquía de clases. Todo ello producido bajo un marco donde el caos social acechaba debido, entre otros motivos, al surgimiento de numerosas y muy variopintas ideologías que además estaban en lucha entre sí. El comportamiento religioso y los mitos integradores parecían no ser suficientes para preservar a la población unida ante esta situación de transformación veloz y radical y los conflictos, las divisiones y el desorden. En esta época no solo se retomó la antigua idea de que el mal actuaba como separador de un todo armonioso y equilibrado en partes individuales y en conflicto entre sí, sino que la idea se amplió y se pulió de tal manera que con ella se quería expresar en un enfoque genérico que:

“Las cosas se hacen trizas;
no se sostiene el centro;
pura anarquía corre sin freno por el mundo”⁶⁶.

Todos estos acontecimientos produjeron un cambio de mentalidad que a su vez produjo grandes cambios en la sociedad y potenció enormemente a las artes en general ⁶⁷. De hecho es en esta época cuando aparecen algunas de las personalidades más importantes e influyentes de toda la historia, grandes científicos y humanistas que serían de gran relevancia y marcarían un antes y un después en la historia como por ejemplo: Friedrich Nietzsche, Karl Marx, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, etc. en el campo de la filosofía; Thomas Edison, Albert Einstein, etc. en el campo de la física; Louis Pasteur, Santiago Ramón y Cajal, Gregor Mendel, etc. en el campo de la medicina; Hans Christian Andersen, Charles Dickens, Charles Baudelaire, Oscar Wilde, Julio Verne, Victor Hugo, Arthur Conan Doyle, etc. en el campo de la literatura o Eugène Delacroix, Francisco de Goya, Joseph Mallord William Turner, Caspar David Friedrich, Pierre- Auguste Renoir, Vincent Van Gogh, etc. en el campo de la pintura. Fue también en esta época cuando Lamarck y C. Darwin expusieron sus teorías sobre la evolución de la especie⁶⁸.

Uno de los aspectos positivos que se puede extraer de la Revolución Francesa es que intensificó el sentido de la historia como ningún otro acontecimiento lo había hecho hasta entonces. De algún modo, liberó la historia al poner de manifiesto la influencia de los sucesos políticos sobre la población, tanto de forma individual y colectiva, y los movimientos, y viceversa⁶⁹. En el siglo XVIII comenzó ya a difundirse una tendencia a la clasificación y todos los seres vivos, es decir, las plantas, los animales y los humanos fueron divididos en géneros, especies y

⁶⁶ ABRAMS, Meyer Howard, óp. cit., p. 292.

⁶⁷ PRECKLER, Ana María, *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX: Vol. I*. Madrid, España: Editorial Complutense S. A., 2003.

⁶⁸ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 241.

⁶⁹ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 200.

subespecies con el fin de averiguar el “orden divino o la estructura racional oculta bajo la superficie de la naturaleza”, pero no solo no se logró sino que se consiguió el efecto contrario⁷⁰. Esta tendencia fue el punto de partida para que se produjeran grandes avances científicos que demostraron que el mundo era un lugar mucho más enigmático de lo que en un principio se había especulado. En este punto, la observación científica aún se hallaba en armonía con los puntos de vista artísticos y religiosos: “la naturaleza es el “arte” de Dios, así la ciencia es la progresiva revelación de su alma”⁷¹.

Esta novedosa pasión por la historia y el afán por recopilar y clasificar datos, contribuirían a la creación de la nueva museología⁷². Incluso el movimiento historicista de la época decimonónica impulsó la creación de una asamblea nacional que decretó que los bienes del clero pertenecían a la cosa pública y ordenó a su comité de alienación asegurar la conservación de los monumentos de las artes que pertenecían a sus dominios. El filántropo de la Rochefoucauld, presidente de dicho comité, eligió a artistas y sabios, a los que posteriormente convocó para seleccionar los libros y los monumentos que se habrían de conservar⁷³. Durante el siglo XIX la historia comenzó a ejercer un rol importante en el pensamiento occidental. F. Schlegel escribió en 1812: “la mejor teoría del arte es su historia”, y fue precisamente en esos años cuando las obras de arte comenzaron a ser apreciadas y exhibidas en museos, como manifestación de diferentes estilos históricos en las mismas condiciones de igualdad, y no como derivaciones del verdadero estilo, de la regla única⁷⁴. El incremento de museos y la proliferación de libros y revistas durante el s. XIX promovieron un interés por la historia del arte y el gusto por las anécdotas históricas⁷⁵ y, a su vez, hicieron al arte mucho más accesible.

“Una concepción orgánica y dinámica de la creación fue gradualmente remplazando a la anterior, mecanicista y estática, al tiempo que las ideas sobre la naturaleza humana experimentaban una transformación no menos trascendental”⁷⁶.

El siglo XIX en Europa fue muy prolífico en casi todos los campos disciplinarios, esto se debe quizás a que, como decía en el apartado II. V., es en las épocas de crisis cuando aparece la creatividad y la perspicacia por la necesidad de mejorar la situación. La crítica, en sentido romántico, a “genios” y “profetas”, fue realmente “creadora” y presagiaba el surgimiento de una nueva etapa⁷⁷.

“La esencia de algo se manifiesta solo en un proceso temporal”⁷⁸.

⁷⁰ HONOUR, Hugh, óp. cit., pp. 18-19.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 67.

⁷² CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y Romanticismo*. Barcelona: Gustavo Gili, S. A., 1982, p. 242.

⁷³ *Ibíd.*, p. 256.

⁷⁴ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 19.

⁷⁵ *Ibíd.*, pp. 268-269.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 19.

⁷⁷ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 166.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 45.

El paso del s. XVIII al s. XIX fue uno de los más acusados que se había vivido hasta entonces, no solamente se pudo sentir, sino que era palpable y visible en todas las clases sociales de toda Europa, aunque especialmente y de forma más acusada en Francia. Se produjo un cambio de mentalidad radical con respecto a otras épocas que ayudó a transformar todos los aspectos de la sociedad. Tanto fue así que se percibía también en el peinado y la vestimenta, por ejemplo, a comienzos del s. XIX en Francia, el traje de moda en la etapa prerrevolucionaria no es que sencillamente estuviera pasado de moda, es que se había transformado en el emblema de una forma de vida extinguida y arcaica. Estos sucesos están muy relacionados con el hecho de que casi se podría afirmar con rotundidad que la idea o el sentimiento de pertenecer a una época concreta se extendió por primera vez en el s. XIX⁷⁹.

Tal y como expresó F. Schlegel en la revista *Athenäum*: “las grandes inclinaciones de la época fueron la Revolución Francesa, *La doctrina de la ciencia* de J. G. Fichte y el *Meister* de J. W. von Goethe”⁸⁰. Pero en los periodos de bruscos cambios en la estética, no se puede confiar a ciencia cierta en los testigos del momento, ni suponer que las ideas que se expresan son concluyentes. A menudo las causas subyacentes que llevan a un desarrollo del gusto son más sociales o políticas que artísticas, ya que una determinada inclinación política puede hacer que actúe autónomamente una sensibilidad artística acorde con la tendencia⁸¹. Lo que sí está claro es que, tal y como expresó M. H. Abrams: “el pensamiento y la literatura románticos representaron un giro decisivo en la cultura occidental”⁸².

⁷⁹ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 201.

⁸⁰ SCHLEGEL, Friedrich, 1797-1800, *Frammenti critici e scritti di estetica*. Ed. It., Firenze, 1967, p.76. En DE PAZ, Alfred, óp. cit., pp. 40-41.

⁸¹ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, óp. cit., p. 177.

⁸² ABRAMS, Meyer Howard, óp. cit., p. III.

II.2. EL ROMANTICISMO Y SU FILOSOFÍA

El Romanticismo es la extensión y el desarrollo del llamado Prerromanticismo y, al mismo tiempo, el fruto de un prolongado proceso de maduración de teorías e inclinaciones que aparecen y se entrelazan durante la segunda mitad del siglo XVIII⁸³. Por ejemplo, puede verse la influencia de J. J. Rousseau en G. E. Lessing y J. G. Herder, al igual que en los miembros del *Sturm und Drang* se percibe la de D. Diderot⁸⁴.

Francia encarnó la vanguardia neoclásica y, a pesar de que tanto en Inglaterra como en Alemania surgieron dispersas y prematuras representaciones introduciendo la llegada del Romanticismo, la vanguardia romántica nació en Alemania⁸⁵. Más concretamente, en el grupo formado a posteriori del *Sturm und Drang* alrededor de los hermanos Schlegel: Friedrich y August Wilhelm. Sus miembros eran: F. Schlegel, A. W. Schlegel, Ludwig Tieck, Wilhelm Wackenroder, Novalis (seudónimo de Friedrich von Hardenberg), F. E. D. Schleiermacher, y dos mujeres: Dorothea Veit, hija de Moses Mendelssohn y esposa de F. Schlegel, autora de la novela *Florentin*; y Karoline Michaelis, novia de A. W. Schlegel, que acabó casándose con F. Schelling, el cual se incorporó al grupo después aunque nunca participó en su medio de divulgación: el *Athenaeum*, del cual solo se publicaron tres números entre 1798 y 1800. Por ello podría decirse que las principales ideas del Romanticismo se manifestaron con gran energía entre 1795, año de la publicación de *Über naïve und sentimentalische dichtung* sobre las poéticas ingenuas y sentimentales de F. Schiller, y 1801, año del fallecimiento de Novalis. Es en este grupo donde se han de buscar a los verdaderos fundadores del movimiento romántico en Alemania⁸⁶.

Anne-Louise Germaine Necker, de origen suizo, más conocida como Madame de Staël o “la baronesa de la libertad”, indica que la originalidad y el adelanto del movimiento romántico alemán, frente a otros países, radica en que la nueva literatura, considerada ya como moderna, comenzó por la crítica, y sin embargo en otros países ésta no apareció hasta más tarde. Cuando dice esto, piensa en la trascendencia de J. J. Winckelmann en el campo de la historia del arte; en G. E. Lessing, en el de la literatura, quien también, según la opinión de Mme. De Staël, fomentó la lectura de W. Shakespeare, y en J. W. Von Goethe, en el de la poesía. Según su opinión, el origen del Romanticismo puede encontrarse en F. G. Klopstock, quien bajo su criterio es el creador de la escuela alemana desde la publicación de su epopeya *La Messiade* en 1748, en la cual se percibe la influencia de J. Milton y E. Young⁸⁷. Su obra *De l'Allemagne* (1808), publicada en 1813 en Londres y en 1814 en París, fue el medio por el cual las ideas del Romanticismo alemán llegaron a Francia e Inglaterra. Pero curiosamente, E. Delacroix solo halló en este libro ideas a las que él ya había llegado como artista pictórico, por lo cual

⁸³ GRAS BALAGUER, Menene, óp. cit., p. 30.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 62.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 34.

⁸⁶ *Ibíd.*, pp. 64-65.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 34.



[26] Louise Élisabeth Vigée Le Brun, *Retrato de Madame de Staël como "Corinne"*, 1808-1809.

su influencia se produjo en su discurso, más que en su práctica artística⁸⁸. Y es que, aunque si bien es cierto que las ideas viajan, también pueden generarse de forma espontánea en dos sitios diferentes, incluso a veces simultáneamente, tal y como decía en el apartado II. 3.

Aunque el Romanticismo carezca de una filosofía propia, sí existen teorías que conforman su estética y que proceden de una idea del hombre y la naturaleza, que únicamente halla explicación en los filósofos anteriores y coetáneos a las primeras manifestaciones románticas. Es preciso destacar a I. Kant quien restauró el núcleo de la filosofía en el interior del propio ser humano y propuso aumentar los

⁸⁸ HONOUR, Hugh, óp. cit., pp. 52-53.

horizontes del conocimiento permitiendo a los sentimientos participar en el acto de conocer, favoreciendo así que el ser humano conozca lo que está más allá del simple conocimiento sensorial⁸⁹. En su obra *La crítica del juicio*, publicada en 1790, I. Kant niega que sea posible fijar normas para establecer la belleza de algo, ya que la belleza no está ligada a la lógica y por lo tanto el juicio estético sería subjetivo y dependería totalmente del sujeto⁹⁰:

“Para decidir si una cosa es bella o no lo es, no referimos la representación a un objeto por medio del entendimiento, sino al sujeto y al sentimiento de placer o de pena por medio de la imaginación (quizá medio de unión para el entendimiento). El juicio del gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; no es por tanto lógico, sino estético, es decir, que el principio que lo determina es puramente subjetivo”⁹¹.

Del mismo modo, C. Reyero ratifica esta información diciendo: “lo individual significa que cada hombre es un espectador único del mundo y, por lo tanto, las obras de arte no suponen una realidad universalmente válida”⁹².

No obstante, y pese al adelanto de I. Kant, los dos apoyos de la filosofía del Romanticismo se encuentran en J. G. Fichte y F. Schelling. La filosofía de J. G. Fichte parte del propio sujeto, el cual solo se halla a sí mismo en la alteridad. El Yo “fichteano” no acepta nada fuera de sí mismo: “todo “yo” posee la imaginación innata y creadora de su mundo”⁹³. Y en relación a esto Ricarda Hugh declaraba: “la brutal afirmación de la posición creadora del hombre en el centro del mundo [...] encontró entre la juventud romántica un eco sonoro. La solución de todos los misterios y la fuente de todo el futuro descansaban en el propio yo”⁹⁴.

El Romanticismo tiene su origen en las teorías estéticas de los hermanos Schlegel, y éstas a su vez se basaban en la superposición del fundamento kantiano en lo que concierne al progreso hacia el infinito de los seres racionales finitos, de las situaciones más inferiores a las más sublimes de la madurez moral, es decir, de un razonamiento ético a la estética; y en las exhibiciones que tienen lugar en Alemania de naturaleza claramente nacional⁹⁵. Este es un refuerzo más a la teoría de que el movimiento romántico, en general, tiene su origen en Alemania. Esto provocó que el Romanticismo se impregnase con las teorías de I. Kant sobre el individualismo y las de J. G. Fichte sobre el nacionalismo, el cual podría ser considerado como individualismo colectivo. Por eso los artistas pertenecientes al Romanticismo confiaban en la importancia de la individualidad y creían que la autenticidad de una obra habita en ella misma. Precisamente por este motivo, también a su llegada a otros países adquirió nuevas particularidades nacionales, dentro de cada país, e individuales, dentro de cada artista. El nacionalismo cultural, promulgado por J. G. Fichte⁹⁶, obliga, de alguna manera, a los artistas a volver la mirada al pasado para

⁸⁹ GRAS BALAGUER, Menene, óp. cit., p. 46.

⁹⁰ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 120.

⁹¹ KANT, Immanuel, “El juicio del gusto es estético”. En: *El juicio de la razón* [en línea] [consultado el 25/10/2017]. Disponible en: https://drive.google.com/file/d/0B-iefTa_U3q-V0QzOU94N3Q5WkE/view.

⁹² REYERO, Carlos, óp. cit., p. 7.

⁹³ GRAS BALAGUER, Menene, óp. cit., p. 48.

⁹⁴ *Ibíd.*, pp. 46-48.

⁹⁵ *Ibíd.*, pp. 33-34.

⁹⁶ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 51.

encontrar sus orígenes y éstos detienen sus ojos en la Edad Media. Por ello, la imaginaria romántica está repleta de espectaculares castillos y antiguas iglesias, y también es fundamental la presencia de la muerte y del amor⁹⁷.

Puede constatarse entonces que existieron varios tipos de romanticismo dependiendo de la época y del país en el que se originaron ya que podía emanar de múltiples fuentes: católicas, protestantes y naturistas, y su apariencia varía según provenga de una u otra⁹⁸. Se diferenciaban entre sí por su vivacidad, la disposición de sus componentes, el tiempo que habían invertido en desarrollarse y su identidad. Cada uno de estos romanticismos estaba bien delimitado y manifestó aspiraciones dogmáticas y propósitos artísticos concretos que muchas veces discrepaban con el de las otras congregaciones románticas. Sobresale el grupo formado por los hermanos Schlegel en Alemania, *The lake poets* en Inglaterra y el Romanticismo francés de los tiempos de Carlos X. El romanticismo alemán, en particular, se singulariza por su excitación espiritual, fue concebido como una corriente antifrancesa, lo que provocó que en ocasiones tuviera dificultades para asentarse en Francia⁹⁹. En la obra de Novalis, por ejemplo, quedan muy bien representadas las tendencias filosóficas del Romanticismo alemán ya que fue un poeta marcado por el trágico fallecimiento de su amada y, a causa de una experiencia religiosa que vivió junto a su tumba, sus textos están impregnados de una espiritualidad mágica donde la naturaleza se convierte en el enlace que debe transportar al ser humano a lo absoluto¹⁰⁰. Pero a pesar de estas diferencias y de los distintos romanticismos, se alcanzó la unidad de la corriente que hizo que se extendiera por toda Europa¹⁰¹.

Desde el s. XVIII existe la convicción de que las personas pueden influir en los acontecimientos, y viceversa, de esta manera comienzan a existir vínculos interdisciplinarios, especialmente entre la política y el arte¹⁰², un ejemplo de ello ocurre en 1824, cuando el fervor propagado por la primera gran sublevación nacional, que tuvo lugar en Grecia, evidenció en Europa que el Romanticismo político de los nacionalistas y el Romanticismo de la vida interior estaban estrechamente vinculados y que, por lo tanto, a menudo se unían las doctrinas y creencias artísticas y políticas. Se vivía una época tambaleante pero que creía fervientemente en el arte culto, es decir, en la supremacía de la pintura, la escultura y la arquitectura realizadas como artes puras¹⁰³. Por tanto, tampoco es de extrañar que el Nuevo Régimen trajera consigo también un cambio en el ámbito artístico. El movimiento romántico en general estaba estrechamente vinculado a la historia socio-político-cultural de occidente, particularmente a una Europa que vio desvanecerse los ideales de la Ilustración y que perdió la confianza en los procesos revolucionarios:

“El romanticismo nació, por encima de todo, de la consciencia de un doble fracaso histórico: del fracaso general, en Europa, de las religiones institucionalizadas y del

⁹⁷ CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y...* óp. cit., p. 367.

⁹⁸ GRAS BALAGUER, Menene, óp. cit., p. 23.

⁹⁹ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 227.

¹⁰⁰ CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y...* óp. cit., p. 367.

¹⁰¹ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., pp. 33 y 217.

¹⁰² Cfr. RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial, 2010.

¹⁰³ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, óp. cit., p. 14.

fracaso sangriento del sueño ilustrado que había dejado al individuo como enclavado en la imposibilidad de elegir entre la idea de un mundo definitivamente sin alma, puro aparato tecnológico dirigido por leyes necesarias, y la idolatría materialista y mecanicista de un mundo tanto más divinizado cuanto más capaz es de realizar su dominio y su control sobre los hombres y las cosas”¹⁰⁴.

Contempló como florecía una nueva conciencia sociológica a raíz de una crisis universal y un profundo desengaño individual, por eso el Romanticismo se muestra como una “espiritualidad” y una “estética” de crisis¹⁰⁵. Fue al mismo tiempo una postura del alma que proyectó en cada ser humano una actividad creativa determinada, una distribución de la sensibilidad y una nostalgia y una angustia que se manifestaron en artistas de periodos completamente diferentes, ya fuera antes o después de las fronteras temporales del verdadero Romanticismo. Confirmó la existencia de una emotividad que podía presentarse brusca y espontáneamente como una especie de “memoria involuntaria”, la cual podía ser despertada por un sueño, una añoranza, etc. Lo que provocaba a su vez la inmersión en las profundidades más recónditas del propio ser, fue el llamamiento a un giro radical de las circunstancias internas del alma, una peregrinación inmóvil e impetuosa hacia una transformación del espíritu inherente al cuerpo y los sentidos¹⁰⁶.

“La crisis de la época romántica aparece así como una crisis global que envuelve al individuo y a la historia; una crisis que convulsionó los fundamentos de la cultura y de la sociedad europeas y que encontró en la literatura y en el arte el testimonio más auténtico y privilegiado de su propia totalidad”¹⁰⁷.

En sus comienzos era una mezcla de teorías, casi todas ellas de carácter sentimental, que se manifestaban, sobre todo, en la literatura. Pero el Romanticismo, propiamente dicho, no existió hasta que los artistas más valientes y significativos acuñaron un nuevo término para un nuevo estado espiritual que buscaba ensalzar la imaginación y el sueño¹⁰⁸. Debido a que era un movimiento artístico asociado al Nuevo Régimen o Liberalismo, algunos de sus rasgos totalmente genuinos fueron: el afán de rebelión, la búsqueda de la innovación, la aversión a la tradición, tener conciencia de la propia modernidad, la disputa por una nueva espiritualidad y la reivindicación de una subjetividad sin origen. Consideraba el arte como una fuerza de total libertad, y como fuerza de cambio, de relevancia, de proyecto de éxito ilusorio de algo radicalmente distinto para que el sueño pudiera producirse¹⁰⁹. *El sermón husita* [27], por ejemplo, a pesar de aparentar ser un cuadro de temática religiosa, es en realidad un claro ejemplo artístico de la llamada a la libertad nacional religiosa y social¹¹⁰.

Una de las cosas que lo convierte en una revolución espiritual, y en Romanticismo propiamente dicho, es que aunque emergió del abismo de la angustia, llegó como

¹⁰⁴ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 75.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 48.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 12.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 51.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 21.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 13.

¹¹⁰ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 235.

una conmoción, como un llamamiento a los jóvenes europeos y al mundo para rebelarse contra todos los poderes, todos los terrores y todas las filosofías y doctrinas que consideraban, más o menos expresamente, a la razón de estado como la imagen más legítima de libertad¹¹¹. Como dijo W. H. Hunt:

“Como la mayoría de los jóvenes, me sentía conmovido por el espíritu de libertad de la época revolucionaria que corría, la invocación al cielo contra la tiranía ejercida sobre los pobres y desamparados parecía susceptible de tratamiento pictórico”¹¹².

En cierto sentido, el Romanticismo puede asemejarse a una crisis de juventud, a un inconformismo cuya fuerza se destinará a otros propósitos, y como tal era importante constatar a través de la obra artística la supremacía de la personalidad. Los más juiciosos consideraron esta etapa como una especie de nexo, una transición, o el hacerse consciente de un gusto marcado por la autonomía personal y nacional¹¹³.



[27] Carl Friedrich Lessing, *El sermón husita*, 1836.

Se opuso a todos los organismos, a la burocracia, a todos los sistemas, no acató normas de ninguna índole ni condición porque es anárquico e indomable por definición¹¹⁴. Pero es aún así es necesario recalcar que:

¹¹¹ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., pp. 74-75.

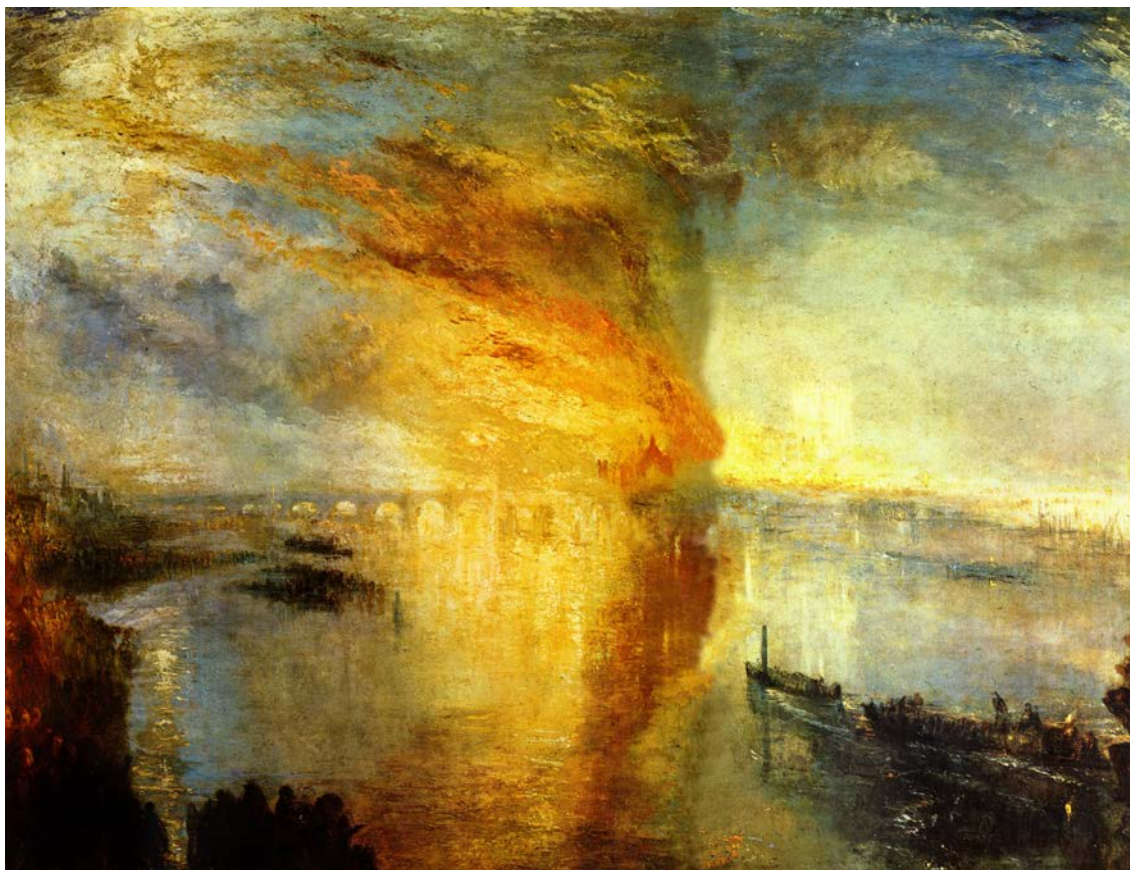
¹¹² HONOUR, Hugh, óp. cit., pp. 180-181.

¹¹³ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 32.

¹¹⁴ Ibíd., pp. 94-95.

“Ni en la literatura ni en las artes visuales puede decirse que el Romanticismo sea tan solo, y ni siquiera básicamente, una expresión de antirracionalismo en la esfera de las ideas o de antiliberalismo reaccionario en la de la política”¹¹⁵.

De hecho, según las palabras de A. Ryan recogidas por E. Tollinchi, el movimiento romántico es: “tanto una búsqueda filosófica como un periodo de innovación estética”¹¹⁶.



[28] Joseph Mallord William Turner, *El incendio del Parlamento*, 1834, 1835.

Debido a esto, el Romanticismo rehuyó las normas artísticas y las teorías estéticas tradicionales, rechazó cualquier academicismo, un ejemplo de ello es la obra pictórica de W. Turner¹¹⁷, e intentó liberar la imaginación y activar los sentimientos para conseguir la fuerza y la visión necesarias para llevar a cabo la obra¹¹⁸. Ya que aunque aceptaba del Neoclasicismo su seriedad, universalidad y pureza, estaba en contra del sometimiento de la imaginación a la razón. La imaginación, don divino, es la que debe dirigir a la engañosa comprensión humana

¹¹⁵ LOVEJOY, Arthur, Oncken, *On the Discrimination of Romanticism*, 1923. En *Essays in the History of Ideas*. Baltimore, 1948, pp. 228–253. Lovejoy adoptaría después una posición menos restrictiva ante el Romanticismo, véase su *The great chain of being* (1936), Nueva York, 1960, pp. 288 - 314. En HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 15.

¹¹⁶ V. *Heroes of their time*. En RYAN, Alan, *The Idea of Freedom*. Oxford, 1979, p. 134. En TOLLINCHI, Esteban. óp. cit., p. 7.

¹¹⁷ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 382.

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 190.

y no la razón¹¹⁹. A pesar de que esta idea pueda parecer evidente, a finales del siglo XVII, tal y como rememora A. Seyhan, la “imaginación romántica” se consideraba un elemento nocivo que entorpecía al arte y lo impulsaba más allá de las fronteras del propio objeto o individuo¹²⁰. Sin embargo, la imaginación aplicada a la literatura y al arte gana popularidad gracias al Romanticismo, ya que éste eleva la intuición como a una nueva forma de llegar a las cosas, de comprenderlas¹²¹. No nació como una oposición, a la razón y a la Ilustración, con las cuales concordaba en algunos aspectos ya que fomentaban la intelectualidad y el progreso de la raza humana, sino al Antiguo Régimen y a cualquier tipo de racionalismo que estimara la inteligencia por encima de la sensibilidad, redujera la razón a mera razón matemática y aquello que no conocía a “aún no descubierto”¹²². Por tanto, no consiste en rechazar categóricamente el racionalismo, sino más bien en tratar de lograr la cooperación entre la intuición y la razón para alcanzar una expresión más acabada. La mezcla de estos dos ingredientes, considerados opuestos, resultó además ser muy beneficiosa para el campo del arte. Los artistas del Romanticismo fueron pioneros en investigar con recursos artísticos, por ejemplo ellos fueron los creadores del recurso de confundir el sueño y la vigilia, y poco a poco el adjetivo “romántico” se fue transformando con el tiempo y adquiriendo un sentido positivo¹²³.

“El placer es, pues, desinteresado y no guarda relación con el contenido, que suscita en nosotros solo atracción, y si existe placer, es porque el individuo siente que se armonizan imaginación e inteligencia, sin que ésta rijan, como en el juicio lógico, a la imaginación”¹²⁴.

Asimismo, propone la inclusión y naturalización artística de lo grotesco, la búsqueda del color local, la propagación del Yo y de la subjetividad, la exacta representación de los paisajes, la desobediencia contra la sencillez en pro de la originalidad, la devaluación de lo obvio, del ahínco por restaurar en la imaginación la vida de antiguas culturas y la atención a las fórmulas universales en política pero prestando especial devoción hacia las singularidades, nacionales o étnicas. Lo fortuito y lo extraño, indómito y caótico también fue gratamente valorado por el gusto estético del Romanticismo¹²⁵. A todo esto, F. Schlegel añade además: la generalización de intereses y temas, un ávido apetito de evolución y la eterna trascendencia, la ambición al infinito, el entusiasmo por “llegar a ser” más que por el ser, máximo interés por la autorrepresentación del sujeto extraordinario, conseguir abolir la jerarquización de los géneros artísticos y la reiteración de la libertad sin límites del artista. Sin duda F. Schlegel había fantaseado románticamente con un arte sin fundamentos inalterables:

¹¹⁹ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 299.

¹²⁰ SEYHAN, Azade, “What is Romanticism, and where did it come from?”. En SAUL, Nicholas (ed.), *The Cambridge Companion to German Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 1.

¹²¹ VV.AA., *Cuentos del Romanticismo alemán*. óp. cit., p. 22.

¹²² VV.AA., *Belleza y verdad*, óp. cit., p. 19.

¹²³ VV.AA., *Cuentos del Romanticismo alemán*. óp. cit., p. 22.

¹²⁴ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 120.

¹²⁵ *Ibíd.*, pp. 190-191.

“Un arte más amante de la vida que de la belleza, decidido a poseer y a expresar toda la experiencia humana, más interesado en las variantes individuales que en el tipo genérico”.

El Romanticismo se caracterizó también por ser la práctica o el requerimiento de la incoherencia, una incoherencia que ha representado siempre tendencias al cambio, de continuo devenir hacia límites ocultos, en una extensión de múltiples enfoques y propósitos que ninguna doctrina hermética podrá restringir¹²⁶. Es un lugar donde la metáfora, la alegoría y la metonimia se confunden para dar lugar a nuevas formas de expresión¹²⁷, donde confluye lo real y lo ficticio, lo bello y lo grotesco, etc., su deseo era expresar con la mayor exuberancia posible los elementos presentes tanto en la realidad como en la fantasía, en la naturaleza o en el ser humano. Para ello focalizaba su interés hacia los matices y cuidaba los pequeños detalles, lo que dotaba a la composición de mucha más expresividad¹²⁸. La incoherencia reside en que estos detalles no deben ser entendidos como la representación exacta y fidedigna de la realidad, por ejemplo, para los románticos no es necesario retratar a cada uno de los soldados de un ejército, prefieren representar una única figura, a ser posible derrotada tal y como se expresa en sus preferencias. Para ellos no era importante hacer hincapié en los detalles técnicos, sino en aquellos que hablasen más allá de la mera composición. Un claro ejemplo es la obra *Grecia expirando sobre las ruinas de Misolonghi* [29] de E. Delacroix, obra alegórica en la que se ve como una única mujer vestida con el traje tradicional griego representa a toda Grecia y a un jenízaro al fondo que simboliza el ejército enemigo. Es un cuadro que relata perfectamente los hechos ocurridos y su desenlace sin necesidad de mostrar la gran batalla, simplemente viendo las ruinas sobre las que camina la mujer y su actitud de sorpresa y sobrecogimiento, frente a la actitud triunfante del jenízaro.

A este respecto es conveniente destacar que la guerra de la independencia griega originó mucho más interés que otras sublevaciones, como la polaca por ejemplo, puesto que los artistas románticos vieron en ella no solo una manifestación de nacionalismo y liberalismo sino también un brillo magnificado de su propia batalla por liberarse del academicismo y, paradójicamente, de la Grecia clásica¹²⁹. El conflicto inspiró a E. Delacroix quien realizó dos grandes obras sobre el tema: *Las matanzas de Quíos*, que, intencionadamente o no, significó, para algunos, el punto álgido del Romanticismo, y *Grecia sobre las ruinas de Misolonghi* [29]. En relación a estas dos obras, el pintor escribió:

“Si con mi Romanticismo se entiende la libre manifestación de mis impresiones personales, mi alejamiento de los modelos de las escuelas y mi desprecio por las investigaciones académicas, entonces debo confesar que [...] soy romántico”¹³⁰.

¹²⁶ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 14.

¹²⁷ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, óp. cit., p. 38.

¹²⁸ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 190.

¹²⁹ HONOUR, Hugh, óp. cit., pp. 241-242.

¹³⁰ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 330.



[29] Eugène Delacroix, *Grecia expirando sobre las ruinas de Misolonghi*, 1826.

Al igual que ocurría con la definición de mito, resulta muy complejo establecer una definición de Romanticismo que fuera universalmente legítima para todas las

obras artísticas que pudieran ser englobadas dentro de este movimiento¹³¹. En todas las ocasiones en las que se ha intentado definir el Romanticismo se ha constatado la incapacidad de restringir el vocablo a un grupo de manifestaciones en un marco espacio-temporal alejado del itinerario que recorre la historia de la humanidad. Con esto se pretende expresar que cualquier intento de definirlo de forma precisa, determinada y correctamente estaba destinada al fracaso¹³².

“Las definiciones del romanticismo suelen ser o tan generales que abarcan un desconcertante número de características, la mayor parte de las cuales son comunes a otras épocas y culturas, o tan específicas que excluyen la mayoría de las que usualmente se atribuyen a los románticos”¹³³.

Tal vez el Romanticismo podría definirse no como la devastación progresiva de la centralidad, sino como el proceso progresivo de la aniquilación del recato. Hasta entonces, se creía que los grandes formatos y el estilo elevado debían ser destinados en exclusiva a la pintura histórica, la cual englobaba las grandes composiciones de varias figuras humanas que mostraban cuestiones serias de índole alegórica, religiosa o histórica y, además, tenían una función instructiva. Los temas del día a día, sin embargo, se agrupaban en lo que se conocía como “pintura de género”, los cuales se trataban con mucha menos dureza y su composición era mucho menos rígida. Los artistas del Romanticismo pasaron por encima de esta tradición y lo hicieron de dos maneras distintas: en primer lugar, trataron de eliminar las diferencias que imponía la tradición, aunque atesoraban toda su potencia; y en segundo lugar, desarrollaron los géneros menores, como el retrato o el paisaje. Es decir, se afanaron por ampliar el número de géneros artísticos existentes y en lograr el reconocimiento artístico de los “géneros mixtos”. Este “asalto a la tradición” tuvo lugar durante la primera etapa del Romanticismo, también conocida como Prerromanticismo, donde ya se pretendió soslayar la histórica discriminación entre los considerados géneros mayores y los menores, por ejemplo, entre lo sublime y lo habitual, entre el arte y la naturaleza y las preocupaciones humanas, entre la tragedia y la comedia, etc. Los artistas del Romanticismo dejaron en herencia a los años que restaban del siglo XIX un rechazo constante a toda autoridad que tratara de hacer acatar las viejas clasificaciones¹³⁴.

Los causantes del desarrollo de esta sensibilidad que comenzó a aparecer a partir de la segunda mitad del siglo XVIII en Europa, concretamente en Alemania, Inglaterra y Francia, pueden encontrarse en el propio desarrollo de la sociedad en general y dependen de múltiples factores económicos y políticos. Esta nueva actitud ante el arte y ante la vida solamente pudo ser designada a través del término romántico y fue bautizada por I. Berlin como el “cambio de conciencia” que destruyó el eje central del pensamiento europeo¹³⁵. Este desarrollo es también fruto del paso del tiempo en una cultura que estaba sumida en la rigurosidad y que habiendo alcanzado con su esfuerzo los derechos de la razón, consintió al corazón expresarse libremente, pasando así de la severidad a la sensibilidad. Una sociedad que tras aguantar la disciplina y el rigor que le permitieron escapar del caos,

¹³¹ REYERO, Carlos, *óp. cit.*, p. 6.

¹³² GRAS BALAGUER, Menene, *óp. cit.*, p. 13.

¹³³ HONOUR, Hugh, *óp. cit.*, p. 13.

¹³⁴ *Ibíd.*, p. 21.

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 25.

aceptó artísticamente la anarquía de las pasiones, que tras haber considerado durante mucho tiempo la peligrosidad del individualismo, entendió la severidad de la jerarquía social, que no quiso continuar creyendo que el mal era una cualidad intrínseca del ser humano y que, en la literatura, se deleitaba con la ostentación gratuita del lenguaje tras haberlo convertido en el sobrio prisionero de la razón. En definitiva, se pasó de una sociedad que tendía a: “esclavizar el espíritu [...] con leyes de sentido vulgar”¹³⁶ a la sociedad de la libertad. Todo ello contribuyó a la aparición de una nueva y acentuada sensibilidad y una ardiente imaginación¹³⁷.

“Solo el país de las quimeras es digno de ser habitado. La ilusión como ficción, como construcción fantástica de un mundo ideal, de un mundo alternativo respecto al mundo desilusionante y degradado, estuvo acompañada, al final del siglo, en la atmosfera de un general reflujo sociopolítico, por una ilusión positiva no onírica, por una ilusión-proyecto como estímulo para la realización de empresas de gran envergadura humana e histórica, por una ilusión que fue tan definitiva como fecundada. Sin embargo, la crisis de los ideales revolucionarios y libertarios hizo que naufragasen las ilusiones y las quimeras”¹³⁸.

Podría decirse entonces que la naturaleza revolucionaria de su llegada es incuestionable, en lo que concierne a que significó una modificación del gusto de la época y de las doctrinas estéticas concernientes a la creación¹³⁹. Ya que propició que obras artísticas que hasta entonces fueron consideradas como modelos por acuerdo general, fueran sometidas a revisión¹⁴⁰. Una vez que se destruyeron las antiguas verdades, de la incertidumbre comenzaron a brotar nuevas convicciones: la confianza en la preeminencia de la imaginación, la fuerza y las posibilidades de la intuición, la trascendencia de los sentimientos y de la moralidad sentimental y, sobre todo, el individualismo y el valor único de cada individuo en mitad de un mundo en continuo cambio. Esta evolución radical de la mentalidad occidental no solo afectó también al arte, sino que jugó un papel decisivo en ella. La obra de arte empezó a ser tenida en cuenta, no como el simple espejo de la realidad o símbolo de una doctrina estática y racionalmente engendrada, sino como una manera de acceder a la vida de las cosas y, probablemente, un camino para atenuar el desasosiego que produce el misterio, la fatigosa y extenuante carga de toda la realidad incomprensible. El arte “mimetista” fue sustituido por uno de tipo “expresivista” y por primera vez en la historia de occidente, el arte pasó de estar en la afueras al núcleo de las doctrinas filosóficas y se tuvo en más consideración que nunca el problema de su propósito y su razón de ser¹⁴¹.

En otros periodos históricos, como en el Barroco o el Rococó, todas las obras artísticas compartían un estilo común y los movimientos artísticos se sucedían unos a otros, de tal manera que el movimiento recién emergido sustituía a su predecesor. Sin embargo, el Romanticismo no llegó a reemplazar al Neoclasicismo puesto que puede ser considerado más bien como una acción que no tiene una estética determinada. Al igual que no se puede formular una definición válida del

¹³⁶ ABRAMS, Meyer Howard, *óp. cit.*, p. 105.

¹³⁷ DE PAZ, Alfredo, *óp. cit.*, p. 22.

¹³⁸ *Ibíd.*, pp. 67-68.

¹³⁹ GRAS BALAGUER, Menene, *óp. cit.*, p. 30.

¹⁴⁰ HONOUR, Hugh, *óp. cit.*, p. 17.

¹⁴¹ *Ibíd.*, p. 23.

Romanticismo, tampoco se pueden aunar las obras artísticas y literarias más importantes de este periodo bajo un único sistema coherente, obras como: los cuadros de W. Turner, J. Constable, E. Delacroix y C. D. Friedrich, por ejemplo, o, solo en Inglaterra, la poesía de W. Wordsworth, P. B. Shelley, Lord Byron y J. Keats. Su cualidad más evidente es la diversidad, no obstante en todas ellas se expresan juicios sobre el arte y la vida drásticamente distintos a los manifestados hasta entonces¹⁴². El Romanticismo se comunicaba por medio de una gran diversidad de lenguajes y estilos visuales, lo que provocó que existan muchas obras pertenecientes a este movimiento que no guardan, aparentemente, ninguna relación estética¹⁴³. Precisamente, uno de sus aspectos fundamentales reside en su amplio abanico de posibilidades expresivas, condición para cualquier manifestación moderna de arte. Este gran abanico de posibilidades hace que no exista una obra artística que simbolice los fines y los deseos de los románticos, ni una obra por antonomasia del Romanticismo. Al contrario de lo que ocurriría, por ejemplo, con la obra de *El juramento de los Horacios* [30], pintada por J. L. David, que se convirtió en referente para los pintores neoclásicos¹⁴⁴. Como el Romanticismo es un movimiento artístico que carece de un estilo propio concreto, sería más acertado hablar de “arte del Romanticismo” que de “arte romántico”¹⁴⁵.

El Romanticismo y Neoclasicismo fueron capaces de coexistir en el mismo tiempo, de hecho el Neoclasicismo tiene su origen hacia la segunda mitad del siglo XVIII, al igual que el Romanticismo, y se mantiene hasta bien entrado el siglo XIX. Esto pudo producirse ya que no eran exactamente opuestos entre sí, sino que simplemente eran dos corrientes diferentes, si bien es cierto que en algunos artistas sí que se produce una conversión gradual en la que el Neoclasicismo fue fraccionándose y transformándose progresivamente. Lo complicado es confirmar si esta transformación se produce de una manera consciente o inconsciente, o lo que es lo mismo, si responde a una lógica determinada o simplemente se trata del progreso habitual que se origina en cualquier época¹⁴⁶.

“La vanguardia se identifica con la fuerza de la historia misma; sin ella el arte de los siglos hubiera permanecido estático o, como mucho, hubiera vegetado lentamente, y sus mutaciones solo serían visibles desde una lejana perspectiva. Lo incomprendido y lo rechazado desplazan de forma súbita y violenta a lo establecido, lo oficial”¹⁴⁷.

El Neoclasicismo fue un movimiento que tuvo lugar en el seno de la Ilustración, por lo que también estuvo muy ligado a Francia, y que se produce a raíz del descubrimiento de los yacimientos arqueológicos de Herculano (1738) y Pompeya (1748). Es entonces cuando J. J. Winckelmann expone su teoría acerca de la superioridad del arte griego y romano y los propone como modelos a imitar. Los artistas neoclásicos rendían culto a la belleza ideal clásica y ensalzan la serenidad del arte griego¹⁴⁸ y sus obras se caracterizaban por una exacerbada preocupación

¹⁴² HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 14.

¹⁴³ LOVEJOY, Arthur, Oncken, *On the Discrimination of Romanticism*. 1923. En *Essays in...*, óp. cit., pp. 228–253. En HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 15.

¹⁴⁴ CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y...* óp. cit., pp. 249-250.

¹⁴⁵ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 217.

¹⁴⁶ REYERO, Carlos, óp. cit., pp. 8-9.

¹⁴⁷ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, óp. cit., pp. 130-131.

¹⁴⁸ CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y...* óp. cit., p. 74.



[30] Jaques-Louis David, *El juramento de los Horacios*, 1784.

por la forma y por la meticulosidad con la que se trataban los detalles, lo que aportaba a las composiciones una sensación de frialdad. Además al imitar los modelos clásicos el artista renunciaba a su personalidad e individualidad¹⁴⁹. Pero "la exacta disciplina era poco útil y cansa a todos"¹⁵⁰. H. Honour cita las siguientes palabras recogidas en un artículo de W. P. Carey sobre el escultor A. Cánova bastante significativas de lo que se pretende exigir al escultor y por ende a todos los artistas y al arte en general:

"Sin un corazón fervoroso, sin una fuerte pasión, sin entusiasmo guiado por la ciencia y el juicio, ¿cuál puede ser el resultado de cualquier arte imitativo sino una sombra. Una forma fría mecánicamente engendrada; nacida sin vida; contemplada con indiferencia y condenada a ser sepultada en el olvido?"¹⁵¹.

Cuando se hace referencia al arte del Romanticismo, se hace alusión sobre todo a la pintura y a la música, ya que los materiales escultóricos no eran del todo propicios para reflejar el alma romántica y la arquitectura solo es capaz de representar elementos mucho más superficiales del Romanticismo. El Romanticismo extrae del Renacimiento, época con la que, como se verá más adelante, guarda muchas similitudes, la teoría de que la pintura es el canal más adecuado para la creación

¹⁴⁹ ZUFFI, Stefano, *Los siglos del arte. El siglo XIX*. Barcelona: Grupo Editorial Random House Mondadori, S. L., 2005, p. 8.

¹⁵⁰ CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y...* óp. cit., p. 199.

¹⁵¹ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 137; y GRAS BALAGUER, Menene, óp. cit., p. 131.

artística, pasando así a un primer plano¹⁵². En casi todos los países donde se extendió el Romanticismo, primero tuvieron lugar las manifestaciones literarias y posteriormente las pictóricas. Excepto en España donde F. Goya introduce el Romanticismo pictórico y a raíz de ello, autores como M. J. De Larra escribirán sus obras. La pintura fue una de las disciplinas artísticas más importante tanto en el Neoclasicismo como en el Romanticismo. Pero la mayor aspiración del Romanticismo fue alcanzar el compendio de todas las artes¹⁵³. De ahí que este movimiento artístico se hallara presente en muchas disciplinas artísticas tales como la música, la literatura y las artes plásticas y que estas disciplinas estuvieran estrechamente relacionadas entre sí. J. J. Winckelmann, quien poseía un gusto delicado, fue el primero que confrontó la poesía y la pintura, ya que presentía que estas dos artes despertaban en él sensaciones muy parecidas, notaba que ambas hacían referencia a las “cosas ausentes como si estuvieran a la vista”, y la forma como si fuera la realidad, es decir, que tanto una como la otra satisfacen mintiendo, porque tanto una como la otra provienen del mismo origen. Y es quien da a conocer las diferencias que existen entre la poesía y la pintura, considerándolas como dos campos semánticos diferentes: uno sería el de la poesía y el otro el de las artes plásticas, que engloba bajo el nombre de pintura¹⁵⁴.

En un principio, el Neoclasicismo, el cual sí que sustituyó a su predecesor el Rococó, surgió como una tentativa para ordenar y purificar el arte y, al mismo tiempo, crear un estilo artístico de interés global y vigencia perpetua. La idea de clasicismo estaba fuertemente asociada a la escuela de J. L. David, pintor neoclásico por antonomasia, pero, sin embargo, fue él quien comenzó una revolución, espontánea y firme, para desbaratar la tradición académica, incluso ya dentro del Neoclasicismo, se empezó a diseñar la nueva sensibilidad. De hecho, el pintor J. V. Schnetz situaba el principio de la pintura romántica francesa en el estudio de su maestro: J. L. David, quien animaba a sus pupilos a desarrollar su propio talento. De esta forma, los primeros pintores embelesados por la corriente romántica, y por el color, fueron exalumnos de J. L. David como: P. N. Guérin, F. P. Gérard, A. L. Girodet o A. J. Gros, entre otros, pintores con una fuerte disyuntiva moral producida por su carácter romántico pionero y sus ganas de respetar las normas clásicas. Conforme iba avanzando el tiempo, era más habitual ver a pintores neoclásicos como J. A. D. Ingres, pintor heredero de la tradición neoclásica de J. L. David, acercarse hacia lo estrafalario, como denotan sus obras de mitad de siglo *La edad de oro* y, especialmente, en *El baño turco*, que podrían pertenecer a la época “clasicista romantizante” del pintor. Hasta tal punto, que en 1818 J. A. D. Ingres era casi tan contundente como T. Géricault y, al igual que él, podría haber sido calificado de romántico. Mientras tanto, E. Delacroix se impregnaba de un academicismo clasicizante¹⁵⁵. Por lo tanto la aparición del nuevo espíritu fue el resultante de un lento proceso que hizo emerger, paulatinamente, el alma “romántica” del alma clásica¹⁵⁶. El creador de la hermenéutica H. G. Gadamer, trató

¹⁵² GRAS BALAGUER, Menene, óp. cit., p. 111.

¹⁵³ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 219.

¹⁵⁴ CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y...* óp. cit., pp. 69-70.

¹⁵⁵ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., pp. 224-227 y 229.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, p. 21.

de revelar la existencia de una continuidad entre Ilustración y Romanticismo que estaría basada en el paulatino “desencantamiento” del mundo¹⁵⁷.

Es en la arquitectura y en las artes figurativas donde el clasicismo exhibe aspectos más románticos, de hecho llega a calificarse como “clasicismo romántico” y puede apreciarse en autores como W. Blake, P. O. Runge o P. Von Cornelius. Aunque este comportamiento también podía manifestarse en la literatura, ejemplo de ello es F. Schiller quien conservaba una perspectiva romántica sobre los dioses griegos¹⁵⁸.

El historiador L. Dimier, partidario del Antiguo Régimen y contrario a la Revolución Francesa, apunta que fue J. L. David quien suprimió L'École des Beaux Arts durante la revolución y con ello eliminó la fuente primordial de enseñanza y administración de las Bellas Artes en Francia. La Academia acogió en su seno durante el siglo XVIII a casi todos los artistas medianamente respetables, preservando su tranquilidad profesional y asegurando la continuidad de la tradición artística mediante un método de aprendizaje esmeradamente estructurado que consistía en hacer copiar a los alumnos cuadros de historia y composiciones mitológicas y alegóricas de los antiguos maestros¹⁵⁹, lo que preservaba el academicismo y anulaba la creatividad, puesto que para poner en práctica este método no era necesario el uso de la imaginación. Aunque la Academia fue reconstruida después de la Revolución, empezó a formar parte de L'Institut de France y perdió toda su fuerza de antaño. Además L. Dimier apunta, con respecto a J. L. David que: “con su individualista doctrina romántica terminó de arruinar lo que quedaba de tradición”¹⁶⁰. Sin ahondar en la veracidad o en la exageración de la teoría de L. Dimier, lo que está claro es que algunos de los partidarios del Neoclasicismo vieron a J. L. David como una amenaza para el clasicismo y para la antigua tradición artística.

Algunos autores indican que sería más apropiado tener en cuenta al Romanticismo como un movimiento universal en el cual pueden incluirse otros movimientos artísticos considerados corrientes particulares, tales como el clasicismo o el simbolismo. El subjetivismo fue considerado como el aspecto elemental del siglo, que ya se dejaba ver en el clasicismo, e intervino de diferentes modos en el estilo formal de ambos movimientos. El Neoclasicismo tomó como inspiración las formas clásicas propias de la antigüedad, sobre todo Grecia y Roma, y se remitió al racionalismo ilustrado, por otra parte el Romanticismo aludía a su sensibilidad particular y tomándola como punto de partida escogería autónomamente sus modelos y se entregó a las potencias de la fantasía. Para G. C. Argan el Neoclasicismo histórico es sencillamente una etapa del pensamiento Romántico del arte¹⁶¹ y, en su opinión, habría que considerar romántica la primera etapa del arte moderno, comprendiendo también el Neoclasicismo puesto que algunos de los artistas neoclásicos adoptaron una actitud romántica. G. C. Argan también argumenta que en las poesías sobre lo “sublime” pertenecientes al *Sturm und*

¹⁵⁷ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 64.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p. 224.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p. 327.

¹⁶⁰ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, óp. cit., p. 114.

¹⁶¹ ARGAN, Giulio Carlo, *L'arte moderna*. Milán, 1770-1970, p. 6. Ed. Esp., *El arte moderno*, 3 vols., Valencia, 1975. 1970. En DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 225.

Drang, recurrir a temas y estilos clásicos es equivalente al recuerdo de un relato concluido, inexistente, y que podría llegar a ser un modelo, pero nunca un ejemplo para acontecimientos venideros. El hecho de recurrir a temas y motivos de la historia y el arte medievales y de la religión cristiana revela la relación de continuidad entre el pasado y el presente¹⁶².

A pesar de que el Neoclasicismo confirió al Romanticismo su solemnidad y su repulsión por el arte insustancial o simplemente ornamental, el Romanticismo intentaba manifestar ideales situados más allá de los confines del pensamiento lógico y que solamente pudieran ser experimentados en el alma individual, es decir, seguía un camino oculto que en palabras de Novalis, literato romántico por excelencia¹⁶³: “lleva hacia dentro”¹⁶⁴.

Si bien la pintura del Romanticismo no poseía un estilo propio, sí instauró una manera de pintar contraria al Neoclasicismo, el cual adoraba el orden y el método, las complejas estructuras poco más o menos que escultóricas, y la exactitud en el dibujo; mientras que el Romanticismo se entregaba a las composiciones llenas de color y movimiento que exteriorizaban la energía contenida, la espontaneidad, la tragedia. El arte neoclásico se caracterizaba por su estatismo, sus poses forzadas carentes de sentimiento y sus superficies pulidas; en cambio el arte del Romanticismo se asociaba más a la pintura y se caracteriza por su pincelada suelta y hace hincapié sobre los efectos que producen la materia y sobre la diferencia entre tonos y colores¹⁶⁵. Asimismo, la escuela neoclásica veneraba el desnudo, la pureza, las formas manifiestamente definidas, la expresión mínima y un uso comedido del color mientras que el Romanticismo tenía gusto por lo grotesco y horrible¹⁶⁶. Según L. Anceschi¹⁶⁷, el discurso de E. Delacroix es muy significativo con respecto a este tema ya que en él se puede apreciar la tensión generada por la defensa y la puesta en práctica de la proposición de la nueva verdad propia de la “belleza romántica” de la pintura, contraria a la “belleza clásica” de la escultura. Para ello, se apoya en los fundamentos propiamente románticos de la inquietud de la vida del arte y de la irreductibilidad del genio¹⁶⁸.

En *Psique y Amor* [31] pueden apreciarse perfectamente las características del Neoclasicismo, empezando por su temática pura y estrictamente mitológica. El artista hace mucho más énfasis en demostrar su habilidad con el dibujo que en hacer creer al espectador la veracidad de la escena que representa o provocar alguna sensación en él. Los protagonistas son dos “maniqués” hieráticos que únicamente sirven de precedente para que el pintor pueda exhibir su destreza, prueba de ello son las telas que hay junto a Psique¹⁶⁹. Los pintores clásicos creían que el desnudo era la máxima de la estética, de hecho fueron ellos quienes

¹⁶² DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 225.

¹⁶³ *Ibíd.*, p. 201.

¹⁶⁴ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 16.

¹⁶⁵ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 223.

¹⁶⁶ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 146.

¹⁶⁷ ANCESCHI, Luciano, *Del Barroco e altre prove*. Florencia, 1953, p. 189. En DE PAZ, Alfredo, óp. cit., pp. 346-347.

¹⁶⁸ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., pp. 346-347.

¹⁶⁹ A menudo se colocaban elementos de este tipo para que el pintor pudiera mostrar su maestría y su capacidad para resolverlos.



[31] François-Pascal Gérard, *Psique y Amor*, 1798.

descubrieron su sensualidad naturalista¹⁷⁰, por ello, y bajo su opinión, cuanto más exactitud anatómica tuviera la composición, mejor era el artista. Es un cuadro bello

¹⁷⁰ REYERO, Carlos, óp. cit., p. 43.

pero que no es capaz de transmitir ninguna emoción ya que los gestos de amor del dios Eros son muy prudentes, faltos de pasión y entrega, al igual que Psique revela una actitud calmada y fría, como si estuviera reprimiendo sus verdaderos sentimientos¹⁷¹, más preocupada por aparentar que por sentir.

El ser humano va buscando la belleza a lo largo de toda su existencia y lo bello está presente en todos los aspectos de la vida, es el “genio amigo” que se halla allá donde se va. El Neoclasicismo era un movimiento tremendamente preocupado por la estética, ya que pensaba que a través de ella lograría alcanzar la belleza, y la encontraba en ciertos temas vinculados a la filosofía, a la mitología y a la religión¹⁷², pero la estética y la belleza no son lo mismo. Sin embargo, las preocupaciones del Romanticismo no eran del todo estéticas, sino más bien teológicas y morales¹⁷³, buscaba expresar sentimientos, dar a conocer un estado de ánimo, una inquietud, etc., lo cual no implica que no buscara la belleza. E. Burke en su obra *Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful* establece la razón de la belleza en la pasión y en el amor y esto a su vez lo relaciona con el placer, por el contrario todo lo que propicia el enardecimiento del dolor y el peligro, es decir, todo lo terrible proviene de lo sublime. A lo sublime se asocian también los conceptos de fuerza, vastedad, infinitud y magnificencia, y las sensaciones características que provoca en el espectador pueden asemejarse a las legendarias que se le atribuyen a un Dios estricto pero al mismo tiempo ecuaníme: terror, asombro, sumisión, admiración y reverencia¹⁷⁴.

“Lo bello es de escala reducida, ordenado y tranquilo, produce placer en el observador y está asociado con el amor; mientras que lo sublime es vasto (y por ende sugiere infinitud), salvaje, tumultuoso e imponente, está asociado con el dolor y evoca sentimientos ambivalentes de terror y admiración”¹⁷⁵.

A este respecto el Neoclasicismo se correspondería con “lo bello” y el Romanticismo con “lo sublime”, sin embargo, tanto uno como otro no dejan de ser invenciones generadas por los modos lógicos de pensamiento característicos de los seres humanos. Son verdades culturales que se hallan tras las categorizaciones de la historia del arte y destapan sus tensiones internas¹⁷⁶, pero toda esta cuestión será abordada en el siguiente capítulo de la investigación¹⁷⁷.

El individuo utiliza el arte como una herramienta para hacerse consciente de los pensamientos y los deseos más elevados de su espíritu¹⁷⁸, es decir, podría decirse que el arte es un medio a través del cual se manifiesta el espíritu ya que para ejecutarse puede adoptar otras apariencias¹⁷⁹. De hecho, muchas religiones se han servido del arte para convertir en objeto tangible de representación una idea surgida del espíritu, y muchas sociedades han dejado en manos del arte la

¹⁷¹ ZUFFI, Stefano, óp. cit. p. 9.

¹⁷² CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y...* óp. cit., p. 69.

¹⁷³ ABRAMS, Meyer Howard, óp. cit., p. 92.

¹⁷⁴ *Ibíd.*, p. 95.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p. 92.

¹⁷⁶ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 11.

¹⁷⁷ Véase el apartado IV. I. de esta tesis doctoral.

¹⁷⁸ CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y...* óp. cit., p. 100.

¹⁷⁹ *Ibíd.*, p. 105.

realización de sus concepciones más importantes, las han dado a conocer y han tomado conciencia de comprender la cultura y la religión de otras muchas sociedades¹⁸⁰.

Puesto que el Romanticismo carecía en sus comienzos de la cualidad racional de un nuevo lenguaje” y de una “nueva lógica”, los artistas del Romanticismo únicamente pudieron hacer hincapié en la potencia y la veracidad de sus más profundos sentimientos, es decir, en las razones del corazón. Su objetivo no fue alcanzar una perfección formal, sino hacer entender que la diversidad existente era la naturaleza de la perfección. La transición, como expresaba A. O. Lovejoy, entre el “espíritu de la uniformidad” y el espíritu de la diversidad”¹⁸¹.

El Neoclasicismo había difundido una serie de ideales basados en la perfección y en lo absoluto, pero según C. Rosen y H. Zerner, sus temas no se diferencian en absoluto de los temas románticos ya que: “nuestras preocupaciones siguen siendo las mismas”¹⁸², como se explicaba en el apartado II. 3. Entre otras cosas, los románticos ponen de moda en toda Europa una ficción piadosa y un modelo de primitivismo que acostumbra a ser verdadero¹⁸³. Sin embargo, aunque los temas sigan siendo los mismos, el enfoque del Romanticismo los hace completamente diferentes, incluso algunos críticos de arte como H. Honour, H. Focillon y M. H. Abrams destacan el cambio drástico que se produce en la expresión artística durante la era romántica. Sin duda han sido los temas empleados los que han descrito este movimiento¹⁸⁴.

“El Romanticismo no se encuentra, precisamente, ni en la elección de los temas ni en la verdad exacta, sino en la manera de sentir [...]”¹⁸⁵.

En 1829, el primer historiador del tema concerniente a esta *manière de sentir* afirmó que es inefable porque es aquello que solo puede percibirse de manera subjetiva. Las motivaciones personales de los artistas del Romanticismo resultan demasiado complicadas para englobarlas en una fórmula sencilla¹⁸⁶.

P. Francastel escribió, un tanto levemente, que la revolución romántica fue tan solo una “revolución de los temas”, como si hubiera sido una tarea fácil o sin mucha relevancia, pero nada más lejos de la realidad puesto que todos los obstáculos que este proyecto encontró en su camino confirman su importancia. El quid de la cuestión es que esta “revolución de los temas” no consistió, sencillamente, en reemplazar la antigüedad y la tradición clásica por las leyendas medievales, nórdicas o nacionales, sino que fue una reorganización de la materia simbólica. La

¹⁸⁰ CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y...* óp. cit., p. 100.

¹⁸¹ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., pp. 189-191.

¹⁸² ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, óp. cit., p. 15.

¹⁸³ REYERO, Carlos, óp. cit., p. 42.

¹⁸⁴ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, óp. cit., p. 49.

¹⁸⁵ BAUDELAIRE, Charles, 1845-1846, *Scritti sull'arte*. Ed. It, Torino, 1981, p. 58. En DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 217; ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, óp. cit., p. 33 y LOVEJOY, Arthur, Oncken, *On the Discrimination of Romanticism*. 1923. En *Essays in...*, óp. cit., pp. 228-253. En HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 15.

¹⁸⁶ LOVEJOY, Arthur, Oncken, *On the Discrimination of Romanticism*. 1923. En *Essays in...*, óp. cit., pp. 228-253. En HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 15.

revolución consistió también en la búsqueda de una iconografía más genéricamente inteligible que la de la tradición clásica, un arte insinuante capaz de revivir la perfección del mundo más cercana posible, algo que cambia por completo las convicciones pictóricas¹⁸⁷.

En opinión de H. Honour y A. Fleming, la obra *Los fusilamientos del 3 de mayo* [32], pintada por F. Goya, puede ser tenida en cuenta como una disquisición desilusionada del firme heroísmo de *El juramento de los Horacios* [30]. El tema de la obra de J. L. David es el cumplimiento del deber por encima de cualquier sentimiento personal, es una alegoría de la lealtad al Estado y a la monarquía. Mientras que los soldados del cuadro de F. Goya, aunque si bien evocan las posiciones de los Horacios, en esta ocasión, se encuentran fusilando a un conjunto de ciudadanos civiles desprotegidos detenidos en Madrid tras el motín del 2 de mayo contra el ejército invasor. Esta vez los protagonistas de la composición son las víctimas y ellas son las que atraen la mirada del espectador, constituyen una “humanidad vivificante, conmovedora, excitante, apasionada”¹⁸⁸, principalmente el hombre con camisa blanca que alza las manos para encararse hacia la misteriosa patrulla de ejecución. No se pueden ver sus rostros, tampoco interesan ya, meramente representan una masa anónima símbolo del Antiguo Régimen, la atención se dirige hacia los vencidos que pasan a convertirse en héroes. Los dos autores destacan que esta obra halla su verdadero e íntimo significado en un sufrimiento profano, un martirio en el que se parte sin esperanza en la existencia de otro mundo que pudiera redimir los males de éste. La única luz del cuadro proviene del enorme candil de los soldados, probablemente un símbolo del racionalismo de la Ilustración, en la que intelectuales de toda Europa, incluido F. Goya, confiaron sus esperanzas de redención. Parecía que todo había fracasado, no solo la Ilustración sino también la Iglesia, personalizada en los campanarios de fondo y por el clérigo que se encuentra entre los prisioneros. Solo quedan el artista y su punto de vista para darle sentido a un mundo caótico, y el de F. Goya era demasiado amargo y agresivo como para permitir alguna distracción de la atrocidad del tema con la suavidad de las pinceladas o la musicalidad de los colores, que han contrarrestado otros temas espeluznantes anteriormente en el arte. Esta obra junto con *El 2 de mayo de 1808 en Madrid* o *La lucha con los mamelucos* fueron realizados con el motivo de la vuelta de Fernando VII a España y ambos lograron destruir todas las normas básicas sobre el tema, ya que se trataba de un suceso contemporáneo, y de la composición, fuertemente enérgica. Introdujeron en el arte la figura de la muchedumbre anónima, precediendo a E. Delacroix y a la pintura del Romanticismo¹⁸⁹.

La ruptura determinante con la tradición la llevó a cabo E. Delacroix, a pesar de haberse formado en su seno. Los intelectuales neoclásicos habían decretado que procurar más interés al color que a la línea se correspondía a posicionar lo efímero y modificable sobre lo fijo e inmortal, a recurrir a los sentidos antes que a la razón. Las verdades estáticas únicamente podían ser representadas a través de formas puras con contornos claramente definidos. Al parecer E. Delacroix se habría sentido cada vez más alejado de esta concepción del arte y, probablemente, de la

¹⁸⁷ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., pp. 247-248.

¹⁸⁸ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 143.

¹⁸⁹ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., pp. 396-397.



[32] Francisco de Goya, *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808*, 1814.

idea de un cosmos mecánicamente fijo en la que estaba fundamentado: “la naturaleza es parca en contornos decisivos”¹⁹⁰. A este respecto, J. J. Winckelmann opina que la obra pictórica más “romántica”, para él, es sin duda *La muerte de Sardanápalo* [80], a pesar de que en ella se muestre un tema clásico y la influencia del arte neoclásico sea evidente. Hecho obvio ya que E. Delacroix comenzó en el taller del pintor neoclásico P. N. Guérin¹⁹¹, pero donde los románticos T. Géricault y A. J. Gros fueron sus maestros. Por eso, en este caso, E. Delacroix enfoca el tema desde un punto de vista más dionisiaco que apolíneo, más sublime que bello, es decir, más romántico que clásico¹⁹².

Según L. Anceschi, E. Delacroix era partidario de que la pintura se liberara de todas sus ataduras porque él mismo experimentó la necesidad de dejarse llevar por su inspiración eludiendo cualquier idea preestablecida¹⁹³:

“Con la magia del color y de la perspectiva une lo ambiguo y lo preciso, todo lo que encanta y conmueve, memoria, espiritualidad, imaginación, aspiración al infinito [...] eleva e ilumina la inteligencia, celebra la libertad genial del crear [...] y, a través de la poesía de la forma y del color, da calor y afecto a la vida y al dolor modernos”¹⁹⁴.

¹⁹⁰ HONOUR, Hugh, óp. cit., pp. 51-52.

¹⁹¹ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 326.

¹⁹² HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 55.

¹⁹³ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 327.

¹⁹⁴ ANCESCHI, Luciano, óp. cit., p. 189. En DE PAZ, Alfredo, óp. cit., pp. 346-347.

Pero al mismo tiempo, no relega a un segundo plano la categoría “arte” ni la necesidad de una estructuración metódica e intelectual de la inspiración y de la práctica artística¹⁹⁵ ya que la única regla de E. Delacroix era que: “un cuadro debe ser una fiesta para los ojos”¹⁹⁶. La pintura del Romanticismo poseía una riqueza caótica, rebosante de vida y diversidad, la cual el propio movimiento intentó fijar fervientemente a la historia y a la vida¹⁹⁷. Pero pictóricamente hablando, el movimiento romántico no tuvo la misma repercusión en todos los países, quizás se debe, tal y como apunta H. Honour a que la pintura del Romanticismo es política, es “el eco del cañonazo de 1789”¹⁹⁸. Alemania e Inglaterra, a pesar de haber sido las creadoras de las grandes obras maestras anunciadoras del Romanticismo de J. W. Von Goethe y J. Milton por las que Francia manifestó su interés únicamente después del Imperio, siempre fueron algo inferiores, pictóricamente hablando, frente a Francia, como si hubieran sido víctimas de su precocidad. En muchas ocasiones, la pintura del Romanticismo alemán no logró sobrepasar un modesto nivel de calidad lo que conllevó que muchos artistas famosos de la época quedaran relegados al olvido, salvando honrosas excepciones como C. D. Friedrich, uno de los mejores pintores románticos. Inglaterra, sin embargo, fue mucho más original y descubrió el paisaje como otro género pictórico, pero su genio fue muy fugaz, y fue E. Delacroix quién cogió su testigo. Finalmente Francia, aunque señalada durante largo tiempo por el fuerte estilo de J. L. David, maestro del Neoclasicismo, cuya continuidad conservó J. A. D. Ingres durante el Romanticismo, detentó en E. Delacroix la más completa manifestación del genio romántico en Europa¹⁹⁹, pero en general cuando se habla de pintura romántica, aparte de E. Delacroix, siempre se habla además de T. Géricault.

T. Géricault tenía una personalidad muy llamativa, su oposición vanguardista con J. A. D. Ingres llegó a marcar el Romanticismo. Por eso antes que E. Delacroix, es T. Géricault quien debería ser considerado un modelo representativo de la pintura romántica²⁰⁰, pero un malentendido y su temprana muerte en 1824 contribuyeron a que E. Delacroix se convirtiera en el máximo representante del Romanticismo²⁰¹. Éste entendió a la perfección lo que T. Géricault quería representar de forma más drástica: la supresión de los temas tradicionales en pro de una nueva simbología no basada en el “sistema de la cultura”²⁰².

En opinión de Novalis, la forma primigenia del lenguaje es la imaginación, y la pintura la forma de arte más sublime, además considera al artista como el héroe romántico por excelencia²⁰³. Ya que en el ámbito pictórico, el artista construye una enigmática conexión entre el alma de los personajes y la del espectador. Porque el artista que pinta esas figuras no deja de tener un pensamiento común a todos los seres humanos²⁰⁴.

¹⁹⁵ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., pp. 346-347.

¹⁹⁶ *Ibíd.*, p. 352.

¹⁹⁷ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, óp. cit., p. 134.

¹⁹⁸ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 225.

¹⁹⁹ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., pp. 226-227.

²⁰⁰ *Ibíd.*, p. 235.

²⁰¹ *Ibíd.*, p. 228.

²⁰² *Ibíd.*, p. 234.

²⁰³ *Ibíd.*, p. 219.

²⁰⁴ *Ibíd.*, pp. 344-345.

“Pintar es solo otra palabra para decir sentir”²⁰⁵.

Lo pintoresco, así como lo anecdótico, focalizan su interés en el tema y distraen la atención hacia ciertos aspectos de la vida que resultan inusuales, singulares o insólitos. Pretende que algunas partes de la realidad generen mejores imágenes que otras o, cuanto menos, quiere modificar, alzar o transformar la vida cotidiana de forma romántica para convertirla en meritoria del arte. Lo pintoresco enmascara la vida, altera la realidad antes de pintarla y se sobrepone a lo sentimental que inunda la escena pintada de un sentimiento común y vulgar²⁰⁶.

“Lo anecdótico es la proyección en el tiempo del momento capturado por el cuadro, que nos aleja hacia el pasado y hacia el futuro, de la sensación visual inmediata. Por consiguiente, lo visual es solo el impulso inicial, y el objetivo está fuera de la propia obra”²⁰⁷.

La imagen anecdótica no solo se centra en el tema sino que también al obligar al espectador a hacer conjeturas sobre él, e incluso por una parte construirlo, separa la mente de la obra artística física transportándola a la ensoñación y la meditación²⁰⁸. La comprensión emotiva de algunas obras artísticas pasa por llevarlas a un terreno personal, como cada individuo es un espectador único es lógico pues que cada obra artística posea infinitas interpretaciones.

El Romanticismo es sinónimo de modernidad en el arte, porque en él se introdujeron, a través de todos los recursos existentes: la espiritualidad, el color y la ambición al infinito²⁰⁹. La pintura del Romanticismo puede ser tenida en cuenta, en primer término, como la manifestación de una sensibilidad que se alza y se libera de las normas impuestas con el objetivo de descubrir nuevas fuentes de inspiración que encontraría en el pasado idealizado y en el oriente exótico y desconocido. Puede definirse también como la representación de un individualismo apoteósico que, más que ensalzar el poder y los valores morales o políticos que simbolizaba, interpretaba estados anímicos y sentimientos personales: fuerza, terror, atracción por el misterio y por lo trágico, y por el amor entendido como una sustancia viva, polimorfa, capaz de suscitar tanto fastuosidad como miedo y vértigo²¹⁰.

A través de obras como *La gran Odalisca* de J. A. D. Ingres, las majas de F. Goya y la *Olympia* [35] de E. Manet puede comprenderse la situación artística que vivió Europa en el siglo XIX. *La gran odalisca* [33] es una figura de ejecución clásica, fría y distante, de una belleza idealizada que fue realizada en 1814, aproximadamente 15 años después que *La maja desnuda* [34] de F. Goya, prueba de que el Neoclasicismo se extendió hasta bien entrado el nuevo siglo y de que convivió con el Romanticismo. Aunque la obra de F. Goya no es totalmente perteneciente al Romanticismo, puesto que la intención del pintor es capturar un instante de la realidad, se puede observar que el desnudo de una forma diferente a como lo hace

²⁰⁵ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 372.

²⁰⁶ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, óp. cit., p. 161.

²⁰⁷ Ibíd., p. 158.

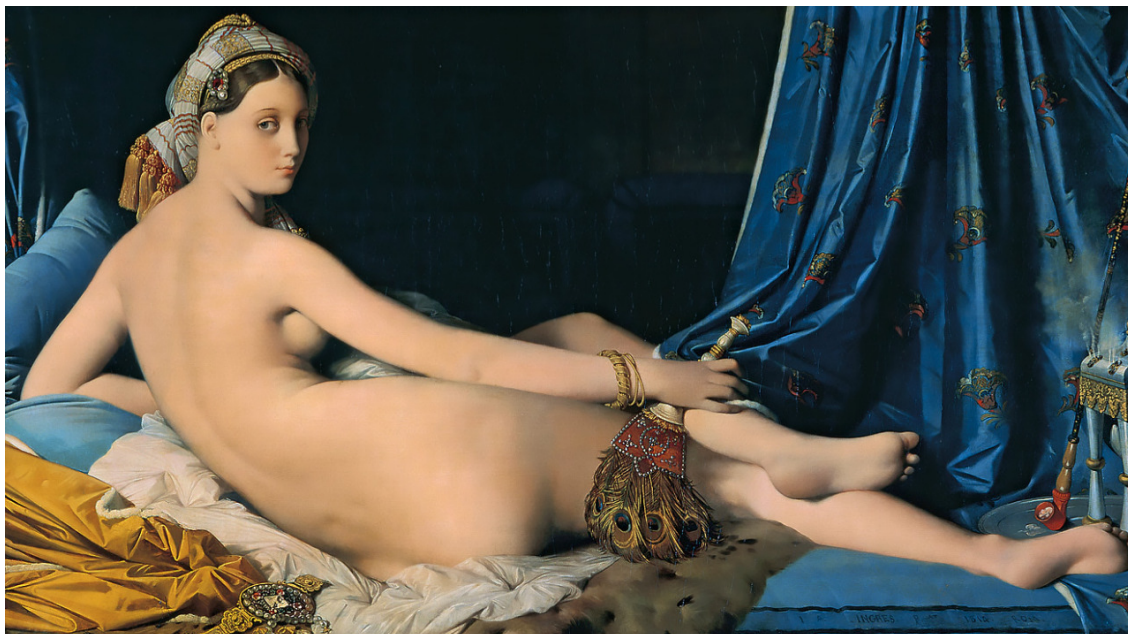
²⁰⁸ Ibíd., pp. 158-159.

²⁰⁹ BAUDELARIRE, Charles. En DE PAZ, Alfredo., óp. cit., p. 222.

²¹⁰ DE PAZ, Alfredo., óp. cit., p. 222.

J. A. D. Ingres y abre el camino hacia la *Olympia* [35] de E. Manet²¹¹, es decir, hacia la modernidad. Como decía C. Baudelaire haciendo referencia a E. Delacroix:

“Decir romántico es decir arte moderno, es decir intimidad, color, aspiración de lo infinito, expresado todo ello por medios artísticos”²¹².



[33] Jacques-Louis David Ingres, *La gran Odalisca*, 1814.

El hecho de que cada una de estas obras se califique como moderna o clásica no solo tiene que ver con cómo está ejecutado, sino sobre todo por la actitud que mantienen cada una de sus protagonistas. Mientras que *La gran Odalisca* [33] de Ingres no solo es pudorosa, ya que está dando la espalda al espectador, sino que también es sumisa, es un mero agente pasivo del deseo del varón que espera pacientemente su iniciativa. Sin embargo, *La maja desnuda* [34] mantiene una actitud mucho más insinuante y desenfadada que abre el camino a la provocativa *Olympia* [35] de Manet. En este último caso, la protagonista mantiene una actitud relajada, sino también desafiante, ya no es una mujer sumisa sino una mujer sensual y perversa, una femme fatale²¹³.

Para seguir intentando comprender de algún modo la complejidad del arte en el siglo XIX, cabe utilizar un pasaje muy apropiado extraído de la obra *El Romanticismo* de H. Honour al respecto de T. Géricault y su obra *La balsa de la Medusa* [36]:

“Al hacer hincapié en los elementos realistas, a expensas de los idealistas o clásicos, de la obra de David, Gros estaba desarrollando un nuevo estilo, más adecuado para la representación de temas modernos. Y aunque en lo tocante a la elección de temas Géricault rompió más abiertamente con la tradición, en otros aspectos permaneció

²¹¹ DE PAZ, Alfredo., óp. cit., pp. 393-394.

²¹² CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y...* óp. cit., pp. 335-336; y en HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 57.

²¹³ Véase el apartado IV. IV. IV. de esta tesis doctoral.



[34] Francisco de Goya, *La maja desnuda*, 1790-1800.



[35] Édouard Manet, *Olympia*, 1863.

más fiel que Gros a los principios neoclásicos. Trabajando de acuerdo con los cánones académicos admitidos, procedía sistemáticamente partiendo de una amplia colección de bocetos rápidos, en los que iba determinando gradualmente la composición general, hasta llegar a unos maravillosos estudios de desnudo de figuras individuales dibujados con una precisión de contornos y una claridad volumétrica que pocos dibujantes neoclásicos igualarían. Su afán de realidad le llevo a frecuentar las salas de disección y a realizar esas extraordinarias pinturas de cabezas y miembros de cadáveres a las que Delacroix llamaría “la mejor defensa de la belleza como esta debería entenderse”. Sin embargo, en la obra definitiva se

atendría a las convenciones del “gran estilo” al dotar a los supervivientes de la balsa de un físico saludable de atletas griegos, en lugar de representarlos tal como estaban cuando fueron rescatados: con barba, demacrados, cubiertos de llagas y heridas”²¹⁴.

El Romanticismo fue una de las corrientes artísticas más importantes del siglo XIX que no solamente influyó en gran medida al resto de movimientos artísticos posteriores a él, sino que constituyó una de sus bases fundamentales, de hecho, entre otros méritos, se le considera el padre del Simbolismo. Sin embargo, mientras que los artistas del Romanticismo intentaron investigar acerca del vínculo entre la razón y la imaginación, entre la percepción y la idea, entre lo que veían y lo que sentían, la inclinación de sus herederos fue centrar su interés bien en las formas visuales o bien en la percepción interna²¹⁵.



[36] Théodore Géricault, *La balsa de la Medusa*, 1818-1819.

II.2.1. EL ARTISTA ROMÁNTICO.

L. Mittner establece una serie de características, en un principio para el Romanticismo alemán pero válidas y extensibles al Romanticismo en general, del artista romántico:

- a) Es el sujeto “deseoso del deseo”, anhela y necesita vivir perpetuamente deseando algo;

²¹⁴ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, óp. cit., p. 55.

²¹⁵ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 331.

- b) Padece una sensibilidad exageradamente fuerte y es él mismo quien la espolea;
- c) Se encuentra bajo el control de las impresiones, siempre diferentes e ilógicas, se entrega a ellas con un misterioso deleite y, frecuentemente, las genera sin saberlo;
- d) Es el sujeto de los problemas, que nunca trata de resolver pero cuando lo hace genera problemas nuevos, ya que el problema irresoluble es la propia manera de vivir.

Es frecuente hallar este tipo de espíritus agitados en periodos de transición y cambio, se trata de espíritus que viven su situación de fugacidad constante con una vehemencia tan ardiente que no pueden formar parte ni del pasado ni del futuro. Para los románticos nada estaba libre de conflicto y la sensación de “trágica imposibilidad” se percibe de forma muy frecuente en ellos²¹⁶. Podría decirse que la idea romántica del artista consistía, básicamente, en tener vocación ²¹⁷, personalidad artística y ser un genio incomprendido:

“Seguiré con todas mis fuerzas justificándome ante el mundo a través de mis obras. Renuncio pues a todos esos subsidios, prefiriendo la pobreza, un futuro incierto, y quizás una vejez achacosa y desvalida, manifestándose ya en mi cuerpo los síntomas de la enfermedad, todo ello para cumplir mi deber con la humanidad y seguir mi vocación por el arte. Dios me confió mi talento. Debo ser un administrador fiel para, cuando él diga: “rinde cuentas de tu administración”, no tener que contestarle: “señor, el talento que me encomendaste lo he enterrado en Berlin”²¹⁸.

W. Blake y S. T. Coleridge suscribieron la única premisa del Romanticismo que era común en toda Europa: la desaprobación de cualquier forma de racionalismo, de hecho W. Blake veía a J. Locke y a I. Newton como reencarnaciones de Satanás. Creían en el enaltecimiento de la intuición, del sentimiento y de la pasión, recurrir a las fuerzas del sueño y de la imaginación como las únicas aptitudes capaces de redimir a un mundo y a una sociedad cuya regla era la mediocridad²¹⁹.

Los artistas del Romanticismo querían ser individuos libres y no deseaban ser coartados ni estar condicionados por nada ni por nadie, en consecuencia a menudo se abandonaron al abismo del sueño, a lo imaginario o al sentimiento²²⁰ porque solo ellos, y a veces ni siquiera, eran los únicos dueños de estos campos. Es por este anhelo de libertad por lo que se sublevaron, en todos los aspectos, contra los antiguos acuerdos de la comunidad artística y contra la tradición clásica ya que, entre otras cosas, definían las academias como instituciones más de instrucción que de enseñanza que aniquilaban la individualidad artística²²¹. Pero no solamente se rebelaron contra las academias en su batalla por conseguir su libertad, sino también contra las iglesias, los cenáculos, los mecenas, los aficionados, los críticos, los maestros y en general contra cualquier tipo de tradición, autoridad o regla²²².

²¹⁶ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 56.

²¹⁷ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 270.

²¹⁸ *Ibíd.*, p. 255.

²¹⁹ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 50.

²²⁰ *Ibíd.*, p. 13.

²²¹ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 333.

²²² DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 187.

“¿No ahogarán inconscientemente cualquier cualidad individual que puedan poseer, adaptando su concepción personal de la belleza de la naturaleza a una uniformidad de sentimientos?”²²³.

Por ello comenzaron a emplear una combinación de tiempos, de lugares, tonos y humores en una misma obra artística, contraponiéndolo a la teoría clásica de las unidades, proclamaron la validez de lo aleatorio, de lo mudable y de lo específico; contraponiéndolo a la teoría clásica de la universalidad y la infinitud; elogiaron las creencias íntimas contraponiéndolas a los convencionalismos estandarizados, externos e imparciales; tenían gusto por lo estético, lo grotesco y expresaron lo indecente como una manera de conferir veracidad a una individualidad que debía posicionarse en contra más que a favor de las convenciones sociales²²⁴. Iniciaron también una restauración formal y metódica del lenguaje y de las imágenes empleadas para hablar del ser humano y la sociedad y consideraron fundamental el lenguaje de los sentimientos. Consideraban al ser humano un ente original, creativo, con una capacidad emocional variable, capacidad para soñar, para imaginar, para fantasear; alguien capaz de generar nuevos significados y valores, capaz de descubrirse a sí mismo y de modificar drásticamente el mundo. Capaz de hacer muchas cosas más que revelar, hallar y contemplar una realidad básicamente estática²²⁵. La idea era crear un lenguaje simbólico alejado de la tradición, no iniciar una nueva tradición que con el tiempo se transformase en una práctica autoritaria y despótica. Lo que se precisaba era un simbolismo natural que se mantuviera perpetuamente nuevo²²⁶.

Los bandidos, los bandoleros y los proscritos eran figuras que representaban una nueva forma de libertad²²⁷ y por tanto eran los verdaderos representantes del Romanticismo, porque viven al margen de la ley y deciden enmendar por su cuenta las injusticias por parte de quienes manejan el poder. Por su fuerte personalidad, la vitalidad indomable y la capacidad de autoafirmarse se convirtieron en la fuente de toda energía romántica. No se ha producido nunca ningún sujeto extraordinario en el seno de la legalidad, sin embargo, la libertad genera a los titanes y los grandiosos acontecimientos, es sin duda el periodo del hallazgo y devoción a la singularidad y al genio²²⁸. Pero no deberían ser considerados héroes en un sentido mitológico, puesto que aunque sí son personas excepcionales que quieren lograr “el bien” se hallan al margen de la ley y cometen fechorías para alcanzar un bien mayor, es decir, su fin justifica sus medios. Robin Hood, es un ejemplo de héroe, o, mejor dicho, de antihéroe, popular en Inglaterra desde la Edad Media y que se convirtió en símbolo de la lucha contra las injusticias. En Alemania, en la obra *Die Räuber* de F. Schiller aparece otro (anti)héroe trágico muy similar llamado Karl von Moor, y parece que es aquí cuando se inicia el mito del bandido revolucionario porque, independientemente de la intención de F. Schiller, a la obra se le atribuyó un sentido político y fue mencionada cuando se le nombró ciudadano honorario de la República francesa. Transcurriría poco tiempo hasta que los bandidos ejercieran un papel político en la vida real. Parece altamente dudoso que algún bandido

²²³ CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y...* óp. cit., p. 253.

²²⁴ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., pp. 188-189.

²²⁵ *Ibíd.*, p. 192.

²²⁶ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, óp. cit., p. 66.

²²⁷ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 249.

²²⁸ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 31.



[37] Francisco de Goya, *Asalto de ladrones*, 1793-1794.

sentiera la llamada de la política en la época del Imperio o después, sin embargo resultaba sencillo atribuirles el papel de víctimas de una sociedad injusta y, como plantaban cara al poder, podían representar el rechazo a la restauración, por eso también se les otorga la fama de amantes de la libertad. A principios del siglo XIX se escribieron innumerables libros sobre bandidos en los que se les describía como

prófugos de la injusticia más que de la justicia, forzados a huir al monte y vivir como buenamente podían, leales a sus principios que en muchas ocasiones eran la causa de su destierro, no obstante eran adversarios de la moral de la sociedad que les había marginado. Eran el prototipo de héroe romántico: entusiastas pero al mismo tiempo taciturnos, rudos como el paisaje en el que vivían y se ocultaban. Están vinculados a la devoción romántica por la naturaleza inexplorada²²⁹, al perseguido y exiliado de la sociedad, al detractor político, a todo aquel que en definitiva manifestara un espíritu independiente²³⁰.

“La ley ha hecho que se convirtiera en paso de tortuga lo que hubiese sido un vuelo de águila. [...] Los cobardes se atrincheran en la panza de un tirano, hacen la corte de los caprichos de su estómago y se dejan sacudir por sus flatulencias”²³¹.

Sin duda el autor que convirtió la figura del bandido en héroe romántico fue el escritor inglés Lord Byron quien, precisamente, fue considerado como la personalización viva y actual del rebelde que fascinó a los románticos franceses ocupando así un lugar preferente en el ámbito de la mitología romántica²³².

Los artistas románticos, y decimonónicos en general, al igual que los bandidos, son seres rebeldes por naturaleza que suelen secundar las doctrinas liberales de su tiempo. No es lo mismo hablar de libertad política que de libertad artística, incluso son conceptos que pueden resultar contradictorios. La preocupación principal del artista romántico era la de su libertad individual, libertad para manifestar su genio, así como la independización de las normas de las academias y los antojos de los mecenas. Libertad para escoger su propio camino, su “verdadero camino”, sin asistencia ni obstáculos, para desarrollar su sensibilidad individual y para manifestar sus sentimientos más profundos sin necesidad de seguir las normas teóricas y las convenciones sociales, y a menudo, retándolas²³³. Curiosamente, les requería más esfuerzo lograrlas en las obras de tema político que en las de cualquier otra temática, como por ejemplo: un pasaje literario o histórico, un retrato, un paisaje e incluso un bodegón. El artista romántico se colocaba en la parte central de su universo como potencia creativa y a la vez destructora. En ocasiones y debido a la obstinación por su obra, su carácter y su extravagancia le condujeron a buscar cobijo bajo la doctrina de *l’art pour l’art*, lo que propició también la creación de grandes obras maestras románticas, algunas de las cuales festejaban tanto la libertad artística como la política²³⁴. Aunque censuraban esta doctrina, está claro que si los artistas románticos rechazaban cualquier tipo de norma, tampoco iban a acatar las normas románticas, en caso de que las hubiera.

El espíritu del Romanticismo que inundaba la época empujó a los artistas a trabajar sus obras de forma individual, transmitiendo su personalidad, haciendo de su técnica pictórica algo único, lo que contribuye en gran medida a que no exista un estilo concreto en el s. XIX. El antagonismo de un artista a la obra de otro favoreció también la configuración de los estilos individuales y las similitudes que

²²⁹ Véase el capítulo IV de esta tesis doctoral.

²³⁰ HONOUR, Hugh, óp. cit., pp. 249-250.

²³¹ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 31.

²³² *Ibíd.*, p. 49.

²³³ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 255.

²³⁴ *Ibíd.*, pp. 252-253.

se han hallado entre artistas que se desconocían los unos a los otros, como por ejemplo W. Blake y P. O. Runge; o entre artistas y poetas, como W. Turner y P. B. Shelley; o entre pintores y músicos, como E. Delacroix y H. Berlioz provienen de sus intereses comunes²³⁵. Además, los distintos hábitos, climas, lugares de residencia, educación, materiales, situaciones económicas, etc., generan, necesariamente, diferencias en cada artista y por lo tanto en cada obra artística y al mismo tiempo posibilita que puedan existir ilimitadas obras que el artista puede imaginar y crear. Todas las obras son diferentes unas de otras, pero no obstante todas ellas son indiscutiblemente bellas, no son la expresión ni la imagen de un solo sujeto sino de un colectivo²³⁶. Según C. Lévi-Strauss, no son sus similitudes sino sus diferencias las que hacen que se parezcan, es decir, cada artista mostrará unas inquietudes y las expresará de una forma particular²³⁷ pero todos ellos eran individualistas, apasionados y creadores espontáneos por naturaleza, de la forma más básica y personal, por eso conciben toda regla como antipática²³⁸. De hecho, existen muchas obras que a pesar de su temática romántica: paisajes desconocidos o exóticos, escenas de la literatura o historia medievales, etc., no han sido admitidas como tales por su escaso estilo individual²³⁹. La ausencia de un estilo romántico único propició, sin remedio, tanto el nacimiento como el abandono de estilos divergentes, dotando al arte occidental de un novedoso y agitado movimiento. La revolución romántica que se inició en la segunda mitad del siglo XVIII fue como la lucha que “los hombres libran y pierden” y aquello por lo que combaten sucede a pesar de la derrota, y cuando ocurre resulta que no era lo que ellos pretendían, y otros sujetos tienen que combatir de nuevo por lo que los anteriores querían con otro individuo²⁴⁰. Los románticos lograron, aunque de una forma diferente, esa independencia de la obra de arte y de su creador por las que tanto habían peleado los artistas del Neoclasicismo²⁴¹.

“El Romanticismo fue una diversidad de respuestas individuales sin más punto común que el de partida y constantemente sometidas a revisión en un mundo en transformación constante”²⁴².

Como se ha dicho en el apartado anterior, el arte “mimetista” fue sustituido por uno de tipo “expresivista” lo que provocó que la atención se desviara hacia la veracidad de los sentimientos expresados y hacia la franqueza y honradez del artista. Se llegó a aceptar que la espontaneidad, la individualidad y la autenticidad interior eran las pautas que debían aplicarse para la valoración de cualquier obra artística, literaria o musical de cualquier época o país. De esta forma el principio básico y determinante del arte romántico se basa en la tremenda importancia que los románticos otorgaban a la sensibilidad, a sus vivencias y a la veracidad de los sentimientos del artista, a ese *je ne sais quoi* que se escapa de las normas del arte, en cuanto únicos criterios capaces de conferir autenticidad y valor a su obra. Por eso, como dice H. Honour: “toda obra de arte romántica es única, es la expresión de

²³⁵ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 20.

²³⁶ *Ibíd.*, p. 111.

²³⁷ ABRAMS, Meyer Howard, óp. cit., p. II.

²³⁸ HONOUR, Hugh, óp. cit., pp. 14-15.

²³⁹ *Ibíd.*, pp. 20-21.

²⁴⁰ *Ibíd.*, pp. 335-336.

²⁴¹ *Ibíd.*, p. 37.

²⁴² *Ibíd.*, p. 19.

la experiencia vital personal del artista”²⁴³. Su sensibilidad individual era la única autoridad digna de formular juicios estéticos y por ello las normas del arte debían doblegarse ante ella²⁴⁴. W. Allstone apoya esta teoría diciendo que la originalidad, la verdad poética y la imaginación incluyen un “algo” que no es propio de los objetos imitados, sino que solo puede brotar del alma del artista²⁴⁵. La percepción que pueden tener los artistas de un mismo objeto puede diferir enormemente según sus características, condición, circunstancias, etc. Y por lo tanto la forma de expresarlo también pero solo aquellos que poseen un estilo auténtico individual son capaces de trasladar al espectador la percepción que ellos han tenido. Si esto no ocurre las obras son un mero reflejo de una endeble sensación que no genera ninguna reacción²⁴⁶.

En su negativa a ser llamados románticos reside, precisamente, toda su esencia romántica, en la unanimidad de su propia individualidad y su escasa predisposición a permitir que se incluyera en alguna escuela o círculo, lo que ellos consideraban una comunidad de mediocridades²⁴⁷. Paralelamente, ellos mismos se mofaron de la decadencia de las concepciones “románticas” sobre el amor, que dieron lugar a la devoción por el sentimentalismo lacrimógeno, y la desvalorización de los símbolos románticos, transformados en clichés para pintores comerciales²⁴⁸. La obra *Sátira del suicidio romántico por amor* [38], hace referencia a estos clichés y exageraciones propios del Romanticismo. En la escena aparecen dos ancianos, él le declara su amor a ella en un cementerio mientras empuña una pistola que dirige hacia su gárgula para conmovérsela. Es la sátira de un suicidio por un amor no correspondido, además en la composición se muestran muchos elementos que simbolizan la muerte: el puñal, la espada, un frasco con veneno, la lechuza, etc. El término “romántico” empezó, paulatinamente, a quedar asociado a aquello que se repudiaba, en la mayoría de los lugares el vocablo “romántico” mantuvo un sentido novelesco, poético, soñador e individualista²⁴⁹. Pero las ideas que influyeron a los grandes artistas, escritores y músicos románticos subsistieron con la misma energía, aunque levemente reexpresadas²⁵⁰.

La personalidad del artista del Romanticismo no se ubica dentro de los límites normales ya que su carácter es adolescente, taciturno y voluble. Adoraban la meditación y la soledad, puede que por el agradable sufrimiento que provocan y por la evidencia de intimidad subjetiva que parecen conceder. La felicidad para ellos era interna, la habilidad de precisar los propios sentimientos alrededor del corazón, como había apuntado J. J. Rousseau²⁵¹. Comienza a descubrirse la presencia del artista-víctima, que no imita la naturaleza, sino que la hace inteligible. Es el genio particular y solitario que pide la libertad de acción y que se cree altivamente destinado a luchar contra la mediocridad, hasta tal extremo que

²⁴³ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 20.

²⁴⁴ Ibíd., pp. 16-17.

²⁴⁵ ALLSTONE, Washington, *American painting of the nineteenth century*. Nueva York y Londres, 1969, p. 291, de NOVAK, Barbara. En HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 27.

²⁴⁶ CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y...* óp. cit., p. 187.

²⁴⁷ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 24.

²⁴⁸ Ibíd., p. 332.

²⁴⁹ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 20.

²⁵⁰ HONOUR, Hugh, óp. cit., pp. 335-336.

²⁵¹ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 68.



[38] Leonardo Alenza, *Sátira del suicidio romántico por amor*, primera mitad del siglo XIX.

todo aquello que despunta por encima de lo normal empieza a tenerse en cuenta como aspecto genial de la personalidad. Consecuentemente, el arte, poco a poco, deja de ser un negocio o una profesión para convertirse en una vocación²⁵², vocación que el artista trastornado y preocupado siente como una “llamada” que le

²⁵² HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 257.

lleva a dejar su vida anterior para centrarse de lleno en ese otro mundo que es su obra de arte²⁵³, P. O. Runge es un caso claro de esta vocación artística. La nueva percepción que el artista tenía de sí mismo encontró su forma de expresión más evidente en los retratos²⁵⁴, en el de P. O. Runge, por ejemplo, el cual manifiesta claramente la idea de extravagancia que se asocia al artista del Romanticismo, se muestra como un joven de mirada inquietante y semblante triste, como si en el acto de retratarse hubiera realizado una introspección exhaustiva por los lugares más íntimos de su ser. Aparenta ser de otro mundo mientras está inmerso en su soledad, es un retrato sin ánimo de vanagloriarse, como ocurría en otras épocas, sino con un propósito mucho más profundo, quizás conocerse un poco más a sí mismo. Parece dirigir su mirada hacia el espectador, levemente provocadora, pero insegura, como embrujado por la potencia apasionante de la creación. Según C. Reyero: “al contemplar a este hombre contemplamos algo más que a un ser humano”²⁵⁵. Sin duda, es el sentimiento de independencia y la confianza en sí mismo los que empujan a este artista romántico, y a otros como T. Géricault y E. Delacroix, para hacer sus autorretratos²⁵⁶.

A este respecto, es necesario destacar que las celebridades artísticas del siglo XVIII adoraban retratarse a sí mismas como si fueran caballeros, acicalados con sus mejores galas y los emblemas y bandas de las ordenes con las que les habían condecorado sus padrinos dentro de la corte. Pero los románticos pensaban que satisfacerse con la fama y el triunfo terrenales, los cuales eran solamente un insignificante premio, alejaba al verdadero artista de lo que él consideraba el honor supremo: dotar de inmortalidad a aquellos a los que retrataba²⁵⁷. Asociaban el éxito popular al fracaso artístico²⁵⁸, en consecuencia, para ellos la provocación y el descaro eran señales de la calidad de su éxito y permitía su continuidad: “ya he sido atacado por el gobierno, la iglesia y la prensa. No me queda nada para el éxito”²⁵⁹. Aunque muchos de ellos nunca perdieron la fe de alcanzar la fama cuando hubiesen fallecido, es innegable que la mayoría buscaron libremente el fracaso, o, en su lugar, el abatimiento y la angustia constantes; lo cual está íntimamente relacionado con la agresividad de la época²⁶⁰.

Si bien es cierto que tampoco les gustaba retratarse con la ropa de trabajo, por eso solían llevar ropa de calidad pero nunca ostentosa, como debía ser dentro del gremio intelectual y sensible, lo apropiado para miembros de la república de las artes y de las letras²⁶¹.

En el siglo XVIII el significado de la palabra artista era: “maestro en un arte, por lo común en un arte manual”, y “persona experta, no novicia”. Esta definición difiere mucho de lo que F. Schlegel pensaba cuando decía que los artistas eran al resto de la humanidad lo que los seres humanos al resto de la creación. Progresivamente,

²⁵³ ABRAMS, Meyer Howard, *óp. cit.*, p. 436.

²⁵⁴ HONOUR, Hugh, *óp. cit.*, p. 257.

²⁵⁵ REYERO, Carlos, *óp. cit.*, p. 13.

²⁵⁶ HONOUR, Hugh, *óp. cit.*, p. 257.

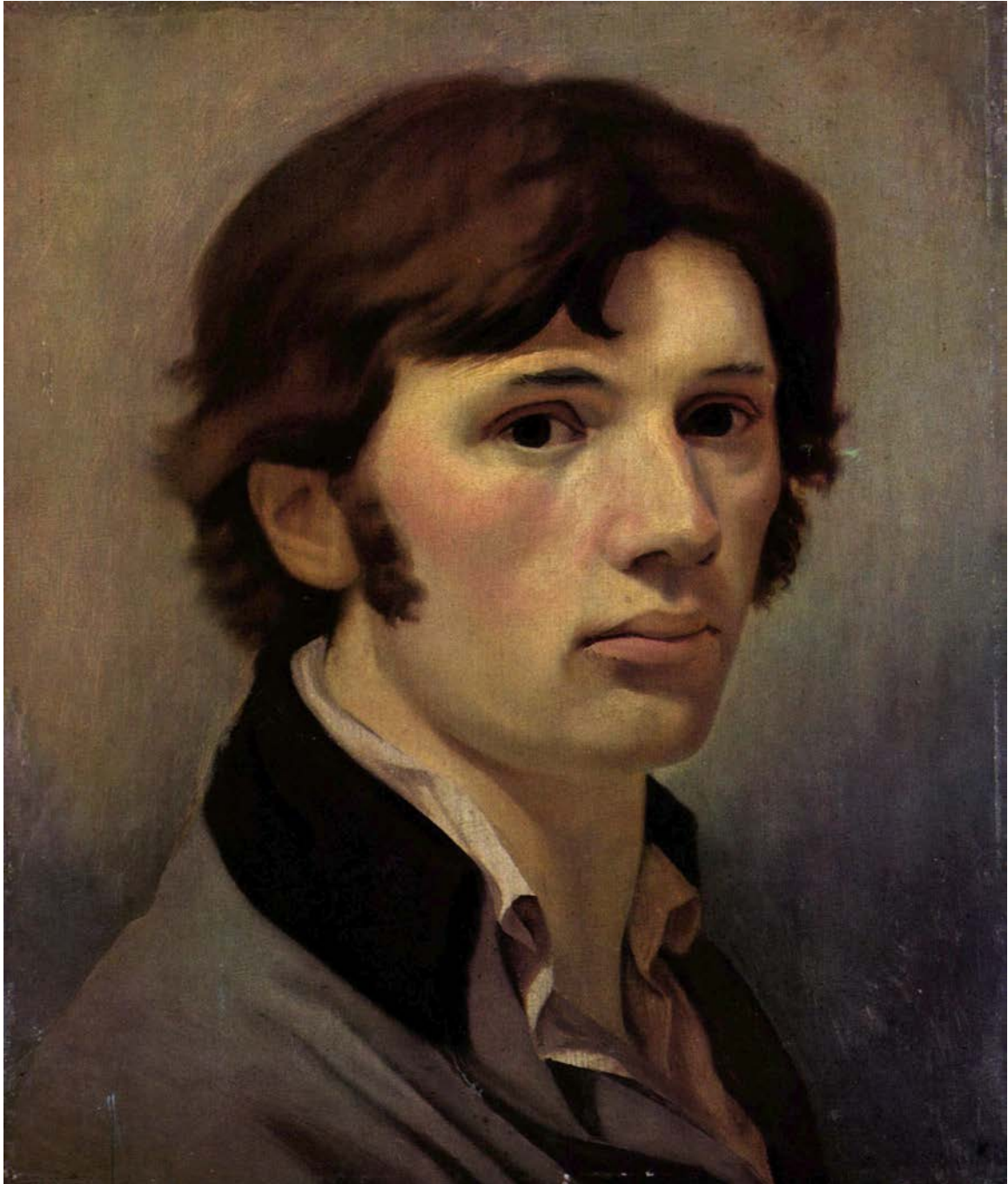
²⁵⁷ *Ibíd.*, p. 259.

²⁵⁸ *Ibíd.*, p. 270.

²⁵⁹ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, *óp. cit.*, p. 28.

²⁶⁰ *Ibíd.*, p. 24.

²⁶¹ HONOUR, Hugh, *óp. cit.*, p. 259.



[39] Philipp Otto Runge, *Autorretrato*, 1802-1803.

los artistas empezaron a ser tenidos en cuenta como individuos aparte, algo así como “los elegidos”. Muchos se enfrentaron a sus familias para poder llegar a ser músicos, poetas o artistas. Es inevitable recordar que compositores de la talla de J. S. Bach, J. Haydn, W. A. Mozart, L. Van Beethoven o F. Schubert no escogieron ese camino, sino que no tuvieron la oportunidad de ser otra cosa que músicos. De la misma forma, en este siglo y en los siglos anteriores, la trayectoria de muchos pintores y escultores fue designada por sus familias. No fue el caso de P. O. Runge, T. Géricault, E. Delacroix o J. Constable, quienes siguieron la llamada del arte a pesar del desacuerdo inicial de sus familias y parientes. La inclusión de estos desobedientes indomables en la comunidad artística tuvo un efecto purgante,

porque aunque solo algunos de ellos disponían de independencia económica, como T. Géricault que pintó *La balsa de la Medusa* sin la menor esperanza de hallar comprador, casi todos recibieron de su origen de clase media una independencia de espíritu y un desdén por la adulación con el que contaminarían al resto de artistas y que facilitó el enfrentamiento con los clientes privados y con el público en general con una nueva sensación de autonomía, pero siguieron estando sometidos a la opinión pública como nunca antes lo habían estado²⁶². No se fiaban del gusto del público, sobre todo del que pertenecía a la clase media, e incluso a veces lo despreciaban²⁶³, como escribiría W. Allstone: "el pintor que busca la popularidad en el arte le cierra la puerta a su propio genio"²⁶⁴. Debido a su desdén por las normas, por la opinión del público y en reivindicación de su libertad artística continuaron pintando sucesos revolucionarios a pesar de que no tenían la más mínima oportunidad de exhibirlos en *El Salón* de París²⁶⁵.

"El hombre de verdadera vocación no teme los obstáculos, porque encuentra en sí mismo la fuerza para salvarlos [...] la fiebre que suscitan en su alma no se malgasta, puede capacitarle para realizar algo asombroso. A hombres de esta clase deben dedicar su atención los gobiernos ilustrados; solo al estimular, apreciar y aprovechar sus facultades podremos asegurar la gloria de nuestra nación; hombres como éstos son los que inmortalizan el siglo que los ha descubierto y ensalzado"²⁶⁶.

Al contrario que en el siglo XVIII, el arte ya no era exclusivamente para la gente adinerada, sino el patrimonio legal de un linaje del sentimiento. Como proclamarían W. Wackenroder y L. Tieck: "el arte es el lenguaje divino que todos pueden entender"²⁶⁷, pero es un lenguaje ininteligible fuera del ambiente familiar porque sus miembros están vinculados por el nexo de un entendimiento común, más fuertes que la sangre y el matrimonio, sus espíritus, de alguna manera, sabían comprenderse porque aunque sus personalidades eran muy dispares, sus opiniones eran las mismas²⁶⁸. El artista que exhibe sus obras ante el público es impasible ante sus alabanzas y también ante sus reproches, no persiguen en ningún caso lograr una fama común y corriente. Como le confesó P. Marilhat a una compañera paisajística en 1837: "no quería hablar su idioma"²⁶⁹.

"Igual que el piadoso reza sin pronunciar palabra y el todopoderoso le escucha, así el artista con sentimientos auténticos pinta y el hombre sensible sabe comprenderlo y reconocerlo"²⁷⁰.

La crisis romántica provocó una fisura irreparable entre el genio creador y el movimiento social de la cultura, fue entonces cuando apareció la figura del genio solitario y maldito cuyo uno de sus primeros símbolos fue *Moïse* de A. de Vigny que apareció en 1822 en Francia²⁷¹.

²⁶² REYERO, Carlos, óp. cit., p. 13.

²⁶³ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 118.

²⁶⁴ *Ibíd.*, p. 256.

²⁶⁵ *Ibíd.*, p. 205.

²⁶⁶ CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y...* óp. cit., p. 253.

²⁶⁷ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, óp. cit., p. 40.

²⁶⁸ *Ibíd.*

²⁶⁹ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 263.

²⁷⁰ *Ibíd.*, p. 79.

²⁷¹ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., pp. 50-51.

“Cuanto más diferenciada es una sociedad más frecuentes y ásperos son los choques entre el Yo y el mundo, el instinto y la razón, el pasado y el presente” ²⁷².

C. D. Friedrich también apoyó la teoría de que la única ley del artista eran sus sentimientos, a lo que el pintor norteamericano W. Allstone, que como ya ha mencionado también era partidario de esta idea, escribiría: “confía en tu genio [...] escucha tu voz interior y, más tarde o más temprano, ella no solo se hará comprender por ti, sino que te permitirá traducir su idioma para el mundo”, aquí es donde reside el único valor de una obra de arte, por eso el vocablo “académico” empezó a adquirir connotaciones ignominiosas. Puesto que el nacionalismo es una forma colectiva del individualismo estrechamente vinculada con el concepto de libertad, el artista se encuentra casi en la obligación de expresar las convicciones, ilusiones y miedos de su época y de su país. Los sentimientos del artista llegaron a cobrar más importancia que las obras que creaba o no conseguía crear. Pero el artista debe considerar el habitual fracaso de los proyectos que más aprecia como una evidencia de que las cosas terrenales, por mucho que estén idealizadas por la compasión o el genio, no tienen ningún valor, excepto como ejercicios o expresiones del alma²⁷³.

Debido a la relevancia que empezó a tener la facultad de la espontaneidad artística, ya que manifestaba de alguna manera el genio en estado puro del artista, comenzó a cobrar importancia también el boceto, la forma menos meditada de arte, en la que el artista puede expresar sus sentimientos con total inmediatez. Buscaban que el arte hablara de forma directa a todo el mundo, una forma de expresión que fuera claramente inteligible sin necesidad de pactarlo o de conocer de antemano la tradición, y, además, totalmente personal. Los géneros inferiores como el retrato y el paisaje eran los mejores medios para alcanzar esa inmediatez²⁷⁴ que tanto anhelaban. Aunque esto no quita que en las obras más “acabadas” también pudiera expresarse un punto de vista completamente personal. En cualquier caso, lo que los románticos no toleraban eran las obras comedidas, prudentes e impersonales, ya fueran acabadas o no. Por eso, no compartían la teoría de que las imágenes simbólicas poseyeran los significados recogidos en los libros. Consideraban que tenían la libertad suficiente como para utilizar los símbolos tanto de una manera nueva como de una tradicional, siempre que confirieran un estilo personal a los más antiguos y famosos, o para buscar otros que manifestaran las incesantes inquietudes del alma humana. Una obra de arte romántica expresa la visión particular de su hacedor. Los románticos se consideraban a sí mismos por encima de los demás por ser diferentes. Sus obras, tanto literarias como plásticas, tenían una actitud personal, en ocasiones autobiográfica, casi secreta, ya que la opinión personal del artista resulta más enigmática que nunca²⁷⁵, que incita a buscar manifestaciones igual de personales en la literatura y el arte de otras épocas, en consecuencia, empezó a concederse especial importancia a la autobiografía²⁷⁶.

²⁷² DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 56.

²⁷³ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 17.

²⁷⁴ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, óp. cit., p. 50.

²⁷⁵ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 281.

²⁷⁶ *Ibíd.*, p. 18.

“El pincel que maneja el artista debe estar inmerso en la inteligencia, tal como se dijo del estilete de Aristóteles: debe dar que pensar más que en lo mostrado a la vista; y el artista alcanzará este objetivo cuando haya aprendido no a disimular sus pensamientos bajo alegorías, sino a formularlos en alegorías”²⁷⁷.

De todos modos, es necesario que el artista se preocupe de que sus alegorías no sean demasiado rebuscadas, sino que deben ser tan naturales como sutiles, es decir, el espectador debe mostrar más interés por lo que hace referencia un símbolo que por el propio símbolo en sí. Para ello debe captar la relación entre ambos con un leve esfuerzo y para que esto se produzca el carácter del símbolo debe estar basado en la naturaleza de lo que hace referencia. El artista debe tener en cuenta que tiene que hablarle al espíritu del espectador, pero solo a sus fuerzas internas y sensibles, por ello en el momento en el que sea necesario reflexionar, meditar o hacer un esfuerzo intelectual superior para descifrar el significado de los símbolos, éstos dejan de ser sensibles²⁷⁸.

La expresividad y el mensaje en el arte complace mucho más al genio que el más cuidado esmero de la técnica. El genio exige la perfección de todas las dotes del espíritu y una correspondencia de las mismas en un único y último objetivo. Por ello los símbolos, que un gran maestro reparte entre las obras, deben cautivar inconmensurablemente más que los trazos de la perseverancia y la práctica reclamados por la técnica. Por otro lado, las piezas deben coincidir de una forma sensible, componer una única unidad; es decir, la armonía y la uniformidad que se perciben en su configuración deben alcanzar los sentidos²⁷⁹, sino con el genio solo no basta.

La poca individualidad que lograba escapar de la monotonía era casi imperceptible hasta este momento histórico. De ahí que, con auténtico pesar, se descubrieran cada año decenas o docenas de obras prácticamente exactas, pintadas con una perfección obsesiva y sin originalidad de ninguna clase. Incluso se podría decir que los impedimentos y las adversidades con las que se encuentran los individuos mediocres son imprescindibles para el mantenimiento del genio. Lo curten y alzan, por el contrario si la circunstancia hubiera sido más fácil quizás el genio hubiera continuado impasible²⁸⁰.

Todo alumno ha tenido un maestro y por lo tanto dicho pupilo ha seguido unas normas, incluso los románticos, por ello todo pintor joven comienza imitando obras de otros pintores o la naturaleza misma y, aunque resulte tedioso, no existe otro camino para llegar a ser artista. Pero una vez que el alumno aprende todo lo que el maestro tiene que enseñarle, es decir, cuando el alumno se convierte en su propio maestro es cuando puede prescindir de dichas normas, pues el genio proviene de la imitación. Normalmente ya en la fase de imitación puede percibirse el genio, pues los que lo poseen dotan de una originalidad especial a sus composiciones, aunque no tiene porqué manifestarse, de hecho la fase de imitación es una fase necesaria que separa a los verdaderos artistas de los que no lo son. Es

²⁷⁷ VV.AA., *Belleza y...* óp. cit., pp. 122-123.

²⁷⁸ *Ibíd.*, p. 259.

²⁷⁹ *Ibíd.*, p. 248.

²⁸⁰ CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y...* óp. cit., p. 254.

totalmente lógico que un alumno joven se sienta más fascinado por el don que por la técnica y que prefieran una negligencia brillante a una aburrida y denigrante precisión. Quedan embelesados con cualidades como la composición, la vivacidad y el extraordinario manejo del pincel y, obviamente, se convierten en su objeto de deseo. Sea cual sea la magnitud del talento no existe una fórmula sencilla para llegar a ser un buen pintor, por ello el trabajo, la dedicación y la pasión son el único camino hacia el éxito duradero.

“Las reglas son las cadenas del genio; son cadenas solo para los hombres que no lo poseen”²⁸¹.

En 1863 C. Baudelaire encontró en C. Guys, de quien decía que era “el pintor de la vida moderna” las particularidades del genio que S. T. Coleridge había revelado más de medio siglo antes: la espontaneidad del niño que sobrevive en la madurez del ser humano, prueba de la recuperación mental que se hace presente en el advertimiento de lo novedoso en las imágenes antiguas y conocidas. El artista romántico pretendía enfrentarse al mundo sin “ciencia” y sin “memoria”, de ahí que considerara a los niños parecidos a él, con una libertad y una determinación similares²⁸². C. Baudelaire cree que C. Guys puede ser considerado como “un éternel convalescent”, o dicho de otra manera, “un homme-enfant”, en otras palabras, un genio que sigue viviendo y descubriendo con la misma expectación que un niño. Esta “convalecencia” es como un retorno a la infancia, por lo tanto el convaleciente se convierte en el niño y, como tal, goza al máximo nivel de apasionarse por todo lo que le rodea, incluso por aquello que aparenta ser más banal ya que los niños lo sienten todo como nuevo. Es como un estado de embriaguez constante pero con un compendio de vivencias y la madurez suficiente para expresarlas. Esa vasta y divertida curiosidad es la justificación del ojo estático, inmóvil e indomable del niño que se enfrenta a lo nuevo, ya sea un rostro, un paisaje, etc. El genio es el perpetuo convaleciente porque padece una afección incurable, la creatividad artística podría identificarse como un ataque cerebral y el sentido continuado de la novedad en la percepción es el resultado de una hiperestesia: “me atrevo a ir más lejos; declaro que la inspiración tiene alguna relación con una congestión cerebral, y que cada pensamiento sublime va acompañado de un choque nervioso [...] que reverbera en el cerebelo”. El verdadero artista es un “artiste maudit” porque cuando de niño se manifestó hechizado y obnubilado por los elementos y formas de la realidad, está predestinado y “la damnation était faire”²⁸³.

El genio solo es enemigo de sí mismo, capaz de infringirse el mayor daño posible. Por ello la vida de los grandes individuos no ha sido un camino fácil ya que cuando no son víctimas de la propia raza humana, se angustian por su propia magnificencia, por su singular forma de ser, por su rechazo a los obtusos de mente, por las nimiedades que les rodeaban, un aburrimiento que les conducirá a la excentricidad. Todo esto forma parte del mito creado por los románticos, un mito tan embustero como cautivador por sus efectos. Según la mitología de principios del siglo XIX, el artista es un personaje misterioso y peligroso, un bohemio que

²⁸¹ CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y...* óp. cit., pp. 245-246.

²⁸² DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 222.

²⁸³ ABRAMS, Meyer Howard, óp. cit., pp. 423-424.

reclama grandes cantidades de dinero por unas cuantas torpes pinceladas. A partir de 1850, el mito comienza a debilitarse y el artista se convierte en un rebelde, principalmente porque parecía contradecir la conducta del trabajo²⁸⁴, de hecho algunos artistas como Kleist rehusaron desempeñar un oficio porque lo consideraban una sumisión del “espíritu libre”²⁸⁵. El crítico de arte de finales del siglo XIX, A. L. C. Lemonnier, relataba, haciendo alusión a E. Delacroix: “solitario sobre una roca, por encima de todos los ruidos del universo, el suyo es el egoísmo de los dioses. Que nadie le exija descender al mundo de los hombres”²⁸⁶. Existe aquí una comparación religiosa del artista en la montaña como si fuera Moisés o Cristo, un mediador entre Dios y el ser humano, idea que quedó bastante clara en la obra de C. D. Friedrich, quien escribió un artículo mostrando a Miguel Ángel como una víctima de la incomprensión, un genio agitado menospreciado por los mediocres, verdaderamente fue como un ejercicio de autodeclaración y autodefensa. En él también relata de qué forma la figura del gran genio artístico: “de noche, ya era tarde, en el momento en que, atemorizado por sus propias creaciones, era el primero en experimentar el terror secreto que trataba de desatar en las almas de los otros”²⁸⁷. El enigma existente entre el arte y aislamiento del genio posee un aura religiosa que se conecta con algunos cuadros que E. Delacroix pintó sobre Cristo en el huerto de los olivos, es una alegoría que describe la angustia en el estudio²⁸⁸.

Los pintores buscaban alegorías del genio incomprensido fuera del arte y lo encontraron en figuras como: Cristóbal Colon, Torquato Tasso o Thomas Chatterton²⁸⁹. La historia de Torquato Tasso estaba tan firmemente registrada en el espíritu de los románticos, que varios de ellos llegaron a pensar que los individuos de genio estaban destinados al mismo final, como escribió A. M. L. P. de Lamartine: “tout genie est martyr”²⁹⁰, y no solo alegóricamente. Sin duda, la comparación más provocadora fue con el propio Cristo, el artista ridiculizado y rechazado como él emite una sensación de angustia originada de la rabia impotente que solo puede calmarse con un tenue resplandor de confianza en la fuerza del alma para resistirla²⁹¹. Pero todos los personajes reales o ficticios con los que los románticos, especialmente los pintores, se identificaron: Dante, poeta exiliado y enamorado de la inalcanzable Beatriz; Hamlet o Fausto, entre los más conocidos, ninguno es tan revelador como Don Quijote. Los artistas románticos fueron los primeros en descubrir en la historia de Don Quijote significados y sentimientos ocultos, A. W. Schlegel, F. Bouterwek y J. C. L. S. De Sismondi quien en 1813 calificó *El Quijote* como: “le libre le plus triste qui ait jamais été écrit”. A este respecto Lord Byron escribió:

“De todos los relatos, éste es el más triste, y más triste aún
porque nos hace sonreír”²⁹².

²⁸⁴ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, óp. cit., p. 208.

²⁸⁵ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 143.

²⁸⁶ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 268.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 272.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 277.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² *Ibid.*, p. 278.

F. R. De Chateaubriand veía la obra como la historia de un hombre forzado a reír para olvidarse de las penas de la vida. Don Quijote era el símbolo del espíritu sublime que siempre se siente marginado y castigado al exilio, el caballero andante que intenta restaurar los valores morales en una sociedad materialista²⁹³.

“¡Oh!, Que felicidad compartir el sueño de Don Quijote el grande, Don Quijote el héroe, el magnánimo, el niño sublime, el más noble, más digno, más sabio de los hombres, en una palabra todo lo que poseía el más dulce, el más honorable, el más santo de los locos”²⁹⁴.



[40] Francisco de Goya, *Casa de locos*, 1815-1819.

El hecho de que Don Quijote se convierta en modelo del poeta o artista romántico, en relación con realidades inmortales inalcanzables para el sentido común vulgar y materialista, se corresponde con la aparición de nuevas consideraciones para con los dementes y los locos. Hasta el siglo XVII, e incluso después en algunas regiones de Europa, se creía que la demencia era un caso de posesión demoníaca, una enfermedad que podía ser exorcizada, pero no sanada con métodos humanos: era un juicio de Dios. La Ilustración aportó una idea sobre esta enfermedad más científica y humana y, ya antes de iniciarse el siglo XIX, algunos doctores habían realizado estudios prácticos sobre la locura que confeccionarían los cimientos para posteriores teorías y métodos medicinales. A pesar de ello, los manicomios oficiales continuaron siendo prisiones y sus internos recibían un trato más de delincuentes que de enfermos²⁹⁵. En el cuadro de F. Goya titulado *Casa de locos* [40], la posición y tamaño de la ventana de la estancia, única fuente de luz exterior, se halla totalmente fuera del alcance de los enfermos y además tiene barrotes. Es uno de los elementos más represivos de toda la composición, es como si este

²⁹³ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 278.

²⁹⁴ *Ibíd.*, p. 280.

²⁹⁵ *Ibíd.*

elemento nos susurrara sutilmente que la preocupación principal no era la sanación de los enfermos, sino que no escaparan.

En el siglo XVIII, sobre todo en la segunda mitad, se activó el interés por el arte y la literatura medievales²⁹⁶, por eso no es de extrañar que los artistas románticos se identificaran con Don Quijote. La nostalgia y la melancolía propias del Romanticismo hace que los artistas decimonónicos añoren un pasado que fue glorioso, es por ello que rescatan elementos del pasado, buscan en ellos paralelismos, más que modelos²⁹⁷, y los usan para transmitir un mensaje en el presente²⁹⁸. Por ejemplo, se sirvieron de las leyendas gaélicas para justificar, entre otras cosas, el nacionalismo, la ambición de un heroísmo antiguo y de una belleza grandiosa y sencilla. Es la melancolía del pasado, el efecto que producen imágenes memorables y el desconuelo que produce el presente²⁹⁹. Esta nostalgia se focaliza fundamentalmente en la recuperación de la Edad Media porque tiene un trasfondo de elementos paisajísticos, mitológicos e históricos que van variando hasta construir una emoción literaria³⁰⁰: su naturaleza prácticamente virgen, los frondosos y enigmáticos bosques, sus iglesias, etc., atraen irrefrenablemente a los artistas románticos y constituyen una gran fuente de inspiración para ellos³⁰¹. Al mismo tiempo, deseaban rescatar el estilo gótico, que tanto les apasiona; el exotismo y su color característico, y la pasión por la naturaleza donde el sujeto se coloca en el centro del mundo para volverlo a imaginar³⁰². El motivo de que los románticos rememorasen el pasado se encuentra en el hecho de que la vía más sencilla y fiable de satisfacer la necesidad de una transformación moral era recordar una cultura que permanecía de forma subyacente en el espíritu. Era una época de apetito de reforma emocional en que la estimulación de la imaginación se unía a la de la sensibilidad³⁰³.

Cuando se dice que cualquier tiempo pasado fue mejor no es porque realmente lo sea, sino porque la mente tiende a olvidar los recuerdos malos y a retener los buenos, es pura supervivencia humana. La memoria altera los recuerdos idealizando las experiencias vitales, y asimismo el arte tiende a mejorar la época que rememora lo que contribuye a que ésta resulte más fascinante para el espectador. Es por ello que el retorno espiritual a la Edad Media se asocia a una idealización de la misma. Los protagonistas de las obras artísticas son príncipes o princesas cuyas características no son habituales sino que son propios de seres formidables que se distinguen por su belleza y su valor. También muestran interés hacia los hechizos y encantamientos que los románticos asocian a la Edad Media y que recogen en sus obras. H. Von Kleist y algunos contemporáneos introducen

²⁹⁶ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 162.

²⁹⁷ *Ibíd.*, p. 206

²⁹⁸ Esta conclusión se extrae tras la visita a la exposición *El canto del cisne. Pinturas académicas del Salón de París. Colecciones Musée D'Orsay*. En la Fundación Mapfre del 14 de febrero al 3 de mayo de 2015.

²⁹⁹ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 27.

³⁰⁰ VV.AA., *Cuentos del...* óp. cit., p. 27.

³⁰¹ *Ibíd.*, p. 25.

³⁰² DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 67.

³⁰³ *Ibíd.*, p. 26.

fantasmas en los castillos y utilizan los embrujos para desarrollar una historia, de esta forma, intentan escapar de lo racional a través de la fantasía³⁰⁴.



[41] Edmund Blair Leighton, *Velocidad de Dios*, 1900.

“Con la mirada proyectada hacia ese pasado remoto, el romántico disfruta trasladándose mentalmente a un lugar que en la realidad debió de ser a menudo inhóspito, pero que su imaginación transforma en un espacio de leyenda”³⁰⁵.

³⁰⁴ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 26.

Los artistas se sorprendieron a sí mismos evocando, nostálgicamente, un pasado que todavía estaba caliente pero que ya parecía irrecuperable³⁰⁶, pero aún así se obsesionaron con recuperarlo³⁰⁷. Consideraban las ruinas como objetos bellos testigos de un esplendor marchito, que ensalzadas por el paso del tiempo le hablan a la imaginación, como expresó B. Constant en 1808³⁰⁸. En muchas ocasiones despertaron la melancolía sumida entre el recuerdo y la fe de recuperar lo ya perdido³⁰⁹. La devoción a la memoria del pasado es el símbolo de la fugacidad y, al mismo tiempo, de la continuidad, de la derrota de las grandes civilizaciones y de la resistencia del arte, de la mortalidad y de la inmortalidad³¹⁰.

“Los románticos vivieron en un mundo crepuscular, de transición, entre un presente que no les satisfacía y un pasado que ya no podía servir, entre una tradición feudal en decadencia y el surgimiento de la reforma burguesa”³¹¹.

El estado anímico principal era el descontento hacia el presente y la urgencia de buscar algo diferente, fue la debilitación de la búsqueda de la felicidad. Como exclamó Julie, la heroína de *La Nouvelle Héloïse* de J. J. Rousseau: “soy demasiado feliz, la felicidad me aburre. Es la desgracia de quien no tiene ya nada que desear”³¹². Por eso las almas más sensibles manifestaron su hastío, lo curioso del asunto es que nunca antes tantas personas habían sentido tan intensamente la angustia de vivir. Una especie de impaciencia apremiaba a los románticos a resumir toda una vida entera en una década o dos de vida adulta. El número de casos de demencia aumentó más que en cualquier otro periodo histórico y la lista de jóvenes que se quitaron la vida era todavía más alarmante, tal y como escribió A. De Musset: “el umbral de nuestro siglo está empedrado de sepulcros”³¹³. En todos los románticos se percibe, aunque de diferente manera, la enorme rotura entre lo carnal y la idealización, entre el logro sin precedentes de la completa libertad del individuo y la conciencia para disfrutarla, etc. La idea del deseo como deseo sin objetivo, como anhelo ilimitado y nunca realizado³¹⁴. Únicamente se consolaban con la idea de “dormir para despertar en días más felices”³¹⁵.

“Esta es la experiencia temporal del romanticismo: la experiencia no de la infinitud, sino de la caducidad del tiempo; solamente la muerte eterna, el incesante sacrificio de toda la vida, el eterno desvanecerse y morir parecen ser infinitos. Este espíritu debe por tanto tratar de redimirse en un infinito más allá de esta vida y más allá de la experiencia, más allá de las formas del espacio y del tiempo. Es infeliz, se consume por el deseo y huye del mundo”³¹⁶.

³⁰⁵ VV.AA., *Cuentos del...* óp. cit., pp. 14-15.

³⁰⁶ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 202.

³⁰⁷ *Ibíd.*, p. 215.

³⁰⁸ *Ibíd.*, p. 158.

³⁰⁹ *Ibíd.*, p. 165.

³¹⁰ *Ibíd.*, pp. 158-159.

³¹¹ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 190.

³¹² *Ibíd.*, p. 67.

³¹³ *Ibíd.*

³¹⁴ *Ibíd.*

³¹⁵ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 202.

³¹⁶ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 52.

El mal del deseo, ese sentimiento que nunca alcanzará su propósito, porque ni lo conoce ni puede ni quiere conocerlo. Consiste en desear el propio deseo, un deseo que se concibe como inalcanzable y que precisamente por ello, dentro de una dinámica masoquista-narcisista, encuentra en sí mismo su propia satisfacción³¹⁷. Se puede amar algo incondicionalmente precisamente porque no se posee y se es perfectamente consciente de ello, lo cual se vincula a una fuerte animadversión que en este caso no se produce porque de alguna manera a los románticos les alivia sufrir, pero el sufrimiento no es sano y solamente puede conducir a la muerte. Es el sentimiento negativo del espíritu típicamente romántico³¹⁸, la nostalgia de lo inalcanzable³¹⁹.

“Me angustia el deseo de no vivir y comprender que este deseo es un mal sin remedio [...]. Este deseo me aniquila por dentro, porque deseo algo que no se puede obtener”³²⁰.

Además no existe remedio alguno puesto que no les es posible alcanzar la felicidad tampoco en el mundo terrenal puesto que ningún objeto material podrá rellenar el vacío del alma, y aunque lo haga, será una mera ilusión momentánea y pasajera³²¹.

“Haga lo que haga, siempre quisiera haber hecho algo distinto”³²².

P. B. Shelley calificó a su compañero de exilio Lord Byron, y por extensión se puede utilizar para todos los románticos, con el apelativo: “peregrinos de la eternidad”³²³. Desde entonces al artista romántico se le considera como el eterno caminante, un peregrino que recorre el mundo³²⁴ el incansable y eterno buscador de la verdad suprema que deambula por muchas poesías y novelas románticas³²⁵: “camino en solitario por senderos que nadie me ha trazado”³²⁶. En opinión de H. Heine: “la soledad y la infelicidad eran compañeras inevitables del genio”. E. P. de Senacour reflexionaba mientras paseaba en soledad entre los lagos y las montañas de Suiza y en las lóbregas profundidades del bosque de Fontainebleau; F. R. De Chateaubriand, sin embargo, creía que las mayores pasiones ocurren en el seno de la soledad y que: “el que las lleva al desierto las devuelve a su reino”³²⁷; por su parte S. Kierkegaard afirmaba: “mi tristeza es mi castillo feudal. Descansa como el nido del águila en la cumbre de una montaña y se destaca por encima de las nubes. Nadie puede conquistarla”³²⁸.

La introspección, propia del Romanticismo, hizo experimentar a los románticos un profundo dolor, el dolor de sentirse solos. Para lograr la eternidad, el individuo romántico debía recorrer antes el camino de su propia interioridad donde se haría

³¹⁷ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 55.

³¹⁸ *Ibíd.*, p. 57.

³¹⁹ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 81.

³²⁰ Santa Teresa de Ávila. En DE PAZ, Alfredo., óp. cit., p. 55.

³²¹ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 165.

³²² GÉRICHAULT, Théodore. En DE PAZ, Alfredo., óp. cit., p. 55.

³²³ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 322.

³²⁴ *Ibíd.*, p. 165.

³²⁵ *Ibíd.*, p. 85.

³²⁶ *Ibíd.*, p. 266.

³²⁷ *Ibíd.*

³²⁸ *Ibíd.*, p. 266.

consciente de sus propios límites. Pero la introspección se debe hacer necesariamente en solitario, por eso, entre otro motivos, era un camino lleno de dolor. En opinión de Novalis, cada paso hacia el interior es al mismo tiempo un paso hacia el conocimiento. El individuo romántico era un ser sumergido en su propia intimidad que aspiraba a exteriorizarse, pero no de manera calmada y ordenada como los clásicos³²⁹.

“El Romanticismo es el arte del individuo que no encuentra otra justificación que la de su soledad y su libertad, su impaciencia y su nostalgia, su alienación social y su necesidad de comunión mística con la naturaleza”³³⁰.

Como no les gustaba el mundo en el que vivían, eran frecuentes los viajes en los que escapaban momentáneamente de sí mismos para, precisamente, encontrarse a sí mismos más auténticamente. Imaginaban espacios maravillosos a los que escapaban mentalmente situados en Oriente, Grecia, España, el nuevo mundo, etc., lugares que les llamaban fervientemente la atención. Lo exótico, en general, había cautivado desde que alcanza la memoria a la población europea, pero los románticos vieron en su originalidad exterior la manifestación de su propia intimidad personal³³¹. También se trataba de la huida hacia el paraíso perdido de su niñez y de la niñez de la humanidad. Los románticos fantaseaban con el pasado donde les habría gustado vivir y vislumbraban en el presente el rastro de ese pasado, a la vez que se arrojaban hacia un futuro que pretendían que fuera merecedor de ese pasado de fuerza y creación³³². Aunque el artista se contentaría con imaginar un lugar fantástico y aislarse en él, decide usarlo como marco para crear una historia que esté a la altura de ese espacio soñado. Como en el Romanticismo se rememora la Edad Media no puede carecer de la figura de Dios puesto que la época medieval gira entorno a la divinidad. Después de la Ilustración en la que se otorgó mucha relevancia al progreso en cuanto a que favoreció la mejora de la calidad de vida gracias al esfuerzo y, en cierta manera, se incrementó el conocimiento de los individuos, éstos se abandonan en el Romanticismo a la introspección y a la imaginación³³³.

Los románticos, al igual que los personajes de sus obras, tanto artísticas como literarias, eran seres errantes y sus viajes eran mucho más importantes que el destino en sí. La literatura y la vida real están más cerca que nunca la una de la otra en el Romanticismo en muchos aspectos y especialmente en torno al concepto del “viaje romántico”. En algunos casos, el viaje comienza como una huida y otras veces es un deseo que se comunica a la familia y que necesita de su aprobación para llevarse a cabo³³⁴.

“Para ellos se trataba de una especie de apuesta, de un viaje sin retorno, de una aventura en la que se arriesgaban a perderse y para la que no tenían otra brújula que la de su pasión y su rebeldía, prisioneros como eran de una lengua que se había

³²⁹ DE PAZ, Alfredo., óp. cit., p. 54.

³³⁰ *Ibíd.*, p. 224.

³³¹ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 322.

³³² DE PAZ, Alfredo., óp. cit., p. 69.

³³³ VV.AA., *Cuentos del...* óp. cit., p. 18.

³³⁴ *Ibíd.*, p. 31.

convertido en extraña y obligados a formar, a cualquier precio, las palabras de su liberación”³³⁵.

Los personajes de las historias románticas no pueden permanecer mucho tiempo en el mismo lugar, necesitan desplazarse, marcharse de su zona de confort y buscar otros lugares, y esto no solo ocurre físicamente sino también psicológicamente. Ya sea por su soledad, por un amor imposible o por un trauma infantil, siempre acaba produciéndose una perturbación en el estado anímico o en la personalidad de los personajes a partir de la cual no vuelven a ser los mismos y huyen a un lugar misterioso creado por su mente. Es correcto llamarlo viaje porque a menudo se produce un desarrollo en el que se pasa por diferentes etapas o fases. Las partes del viaje, es decir, inicio, desarrollo y desenlace, a menudo coinciden con las partes del propio relato³³⁶.

En la mayoría de las ocasiones la curiosidad es el motor del viaje, lo que provoca que el personaje quiera partir, puede ser la curiosidad por ver el mundo, por ejemplo, aspecto característico de la juventud que se repite en muchas historias. Pero además de querer escapar o la curiosidad, es posible que el personaje sienta la llamada de lo desconocido, algo ignoto que le empuja a desplazarse a otro lugar. La historia se convierte en tal porque en un momento determinado el personaje escucha la llamada y decide seguirla. Dicha llamada puede producirse en el transcurso de un camino que se practica a diario, o quizás prolongando el paseo transformando de alguna manera un trayecto habitual en uno diferente para que así se de pie al encuentro con otro personaje. Este encuentro no es más que una excusa para que tenga lugar la narración ya que ésta necesidad al menos de dos interlocutores para producirse: narrador y oyente. El choque del protagonista con la verdad, una verdad que en la mayoría de ocasiones solía ser irritante y fastidiosa. La peripecia itinerante propicia la restauración de la consciencia, y supone un punto de inflexión entre su vida anterior, en la que el personaje estaba bajo los efectos de un hechizo o no conocía la verdad; y el despertar en una nueva vida que comienza en el momento en el que se hace consciente de todo lo ocurrido³³⁷.

El movimiento de los personajes literarios que, se plasmaba en las obras plásticas, era el reflejo del que tenía lugar en la vida de los artistas románticos quienes basaban su existencia en un constante traslado. Viajan porque son seres solitarios y como tales tienen una fuerte tendencia hacia la soledad ya que es un estado innato en ellos y es el ambiente en el que sus sentimientos son más verdaderos, a pesar de que habitan con su pareja o su familia, biológica o política, la buscan y la necesitan. Su espíritu está dotado de un elemento místico que les empuja a aislarse en sí mismos aunque convivan con otras personas. El hecho de marcharse, de abandonar su casa implica también escapar de su círculo social, de aquellos a los que ven diariamente y el deseo de hallar una nueva compañía. En los relatos siempre hay un punto en el que al personaje no le basta con aquello que ya conoce y va en busca de nuevos conocimientos, de una aventura que equivale a la novedad. A menudo, los personajes se ven abocados a la soledad por culpa de sus propias

³³⁵ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 75.

³³⁶ VV.AA., *Cuentos del...* óp. cit., p. 37.

³³⁷ *Ibíd.*, pp. 32-33.

obsesiones y tormentos, además los momentos en los que se encuentran en compañía no acostumbran a durar demasiado ya que siempre se produce un final infeliz, una deslealtad, un engaño, un equívoco o una fechoría que causan que el personaje se aísle durante una larga temporada³³⁸. En el caso de *Odiseo y Calipso* [42], Ulises aparece como una figura oscura sin rostro, en una pose parecida a la que mantiene el protagonista de la obra *Caminante frente a un mar de nubes* [248], pero a pesar de ello se puede percibir perfectamente su sensación de culpabilidad y preocupación y su deseo de regresar a su hogar del que tanto tiempo lleva separado.



[42] Arnold Böcklin, *Odiseo y Calipso*, 1882.

Incluso los romances, esos momentos en los que los personajes se conocen y se enamoran son fugaces, se interrumpen al poco tiempo y dejan paso a preocupaciones de distintos tipos marcadas siempre por un sentimiento de soledad y exilio en el estado de ánimo de los personajes. La falta del ser amado se vive como una gran soledad en el alma la cual nunca desaparece a pesar de la presencia ocasional de otras personas. Es entonces cuando buscan refugio en la naturaleza que les rodea y su tormento se convierte en un viaje interior³³⁹.

Lo que intentan expresar a través de los viajes interiores de los personajes de sus relatos es su capacidad de imaginación entendida en un amplio sentido. Lo que el personaje imagina, todo aquello que supone, elucubra, sueña o cree ver o experimentar le lleva mucho más lejos que la realidad porque es mucho más rico

³³⁸ VV.AA., *Cuentos del...* óp. cit., pp. 34-35.

³³⁹ *Ibíd.*, p. 36.

en detalles y divergencias. Si, por ejemplo, el amor, un trauma o un problema no pusieran en marcha la imaginación, el espectador jamás se introduciría en la dimensión fantástica de los relatos. El viaje exterior es necesario para producir una serie de situaciones: encuentros con otros personajes, descubrimiento de verdades, etc., que van a producir el viaje interior, la excusa para que el autor nos muestre un mapa del alma humana, por lo tanto, tan importante es uno como el otro. La auténtica aventura no tiene por que ocurrir en la realidad, sino que puede ocurrir en la mente, siempre ávida e inquieta³⁴⁰.

“Estar fuera de su casa y sin embargo sentirse en su casa; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer escondido del mundo, tales son algunos de los menores placeres de estos espíritus independientes, apasionados, imparciales que la lengua no puede definir más que torpemente”³⁴¹.

Casi todos los románticos fallecieron jóvenes, como si en una etapa de crisis, el genio no contara con tiempo suficiente para madurar y se viera obligado a exhibirse por completo en un brevísimo espacio de tiempo, de repente, como la imagen de un rayo, tal y como se representa en muchas pinturas románticas. Los pocos románticos que sobrepasaron la juventud, no lograron convivir con ellos mismos, es la funesta incompatibilidad entre la intensidad y el tiempo, lo que se conoce como “el fuego devorador” que en cada estallido de entusiasmo, quema un poco más la piel de la vida. La crisis espiritual que se expresó con el Romanticismo fue tan trascendente que precisó el desgraciado desajuste entre el individuo de genio, por un lado, y el mundo y la sociedad, por otro. Su condición de intensidad sentenció al héroe a ser un desarraigado o un desobediente³⁴². Quizás por este motivo, convirtieron la doctrina cristiana de éxito espiritual en la derrota física en un culto al fracaso, la devoción no solo por el héroe vencido, sino por el genio no consumado, al artista que fallece joven y desconocido, ejemplos de ello son G. Chatterton, A. Chénier, J. Keats o T. Géricault. A la obra de arte inacabada y a la pasión no llevada a cabo. Entre los contemporáneos se consideraba que el fracaso era la condición esencial para el éxito y la fama póstumos: *el mal du siècle*³⁴³. Según J. Leymarie, la concepción tradicional de la lucha había cambiado³⁴⁴, por ello los románticos exponían en sus obras, frecuentemente, soldados derrotados porque eran mucho más valiosos para ellos ya que expresaban sentimientos desgarradores de una forma mucho más intensa. Ejemplos de ello serían *Grecia expirando sobre las ruinas de Missolonghi* [29] y *El Coracero herido* [43], en ambos hay un único personaje protagonista que personaliza a todo un colectivo y el centro de interés ya no es la gloria de los vencedores, sino las amarguras del vencido³⁴⁵. En el caso del coracero, la sensación de miedo se percibe perfectamente y se expresa de una forma viva y bella.

En definitiva, los románticos eran sujetos fantasiosos, creadores e individuales³⁴⁶ con un objetivo común. Sus obras han sido calificadas como la erupción de un

³⁴⁰ VV.AA., *Cuentos del...* óp. cit., p. 38.

³⁴¹ CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y...* óp. cit., pp. 346-347.

³⁴² DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 50.

³⁴³ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 44.

³⁴⁴ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 293.

³⁴⁵ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 41.

³⁴⁶ ABRAMS, Meyer Howard, óp. cit., p. 345.

“volcán en la noche”³⁴⁷, como una suerte que les acecha y esto puede comprenderse gracias a uno de los aspectos básicos del Romanticismo: el hecho de ser una etapa inaugural de la que han emergido el resto. M. Proust proclamó: “solo los románticos saben leer las obras clásicas porque las leen como fueron escritas, románticamente”³⁴⁸.



[43] Théodore Géricault, *El coracero herido*, 1814.

³⁴⁷ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 13.

³⁴⁸ *Ibídem*.

“Ser romántico es dar a lo cotidiano un sentido elevado, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo finito el brillo de lo infinito”³⁴⁹.

En opinión de S. T. Coleridge, la obra de arte es el punto donde se reconcilian lo externo y lo interno, el artista romántico halló así en lo más profundo de su ser algo que siente y tiene voluntad propia y que, a su vez, está gobernado por su propio demonio y su propio juez: su inconsciente³⁵⁰. Con respecto a la personalidad del artista romántico, cabe citar unas oportunas palabras del escritor, poeta y dramaturgo O. Wilde, que de alguna manera reflejarían una idea, general, de sus pensamientos, ligados en todo momento a sus sentimientos:

“Al mundo le parezco, y ésta es mi intención, nada más que un diletante y un *dandy*; no es prudente mostrarle al mundo el propio corazón; y, como la seriedad en las maneras es el disfraz del bufón, la bufonada, en sus exquisitas apariencias de trivialidad, indiferencia e irresponsabilidad, constituye la vestidura del sabio. En una época tan vulgar como la nuestra todos necesitamos máscaras”³⁵¹.

³⁴⁹ Escrito de NOVALIS en 1798. En REYERO, Carlos, óp. cit., p. 7.

³⁵⁰ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 60.

³⁵¹ WILDE, Oscar. En REYERO, Carlos, óp. cit., p. 14.

II.3. EL CRISTIANISMO EN EL SIGLO XIX Y SUS REPRESENTACIONES PICTÓRICAS.

Durante los años que tuvo lugar la Revolución no se exhibieron pinturas de temática religiosa. La escuela de J. L. David se apartó desde un principio de ese género, contraponían la frialdad de la razón neoclásica al *pathos* del drama cristiano, pero con la llegada del Romanticismo se incrementaron las escenas sacras hasta conseguir incluso que esta temática alcanzase a los pintores neoclásicos³⁵². Y es que, como se ha dicho anteriormente, el Romanticismo trajo consigo un retorno a lo religioso³⁵³, y tanto Napoleón como la alta burguesía sintieron la necesidad de volver a la Iglesia, de modo que se llegó a un acuerdo para restaurar el culto en 1802. A. Hauser expresó con respecto a este acontecimiento: “la conclusión del concordato y el consiguiente renacimiento religioso, dieron un potente impulso al Romanticismo”³⁵⁴.

Pero esta necesidad religiosa se manifestó de igual manera en los románticos, es decir, que el arte volviera a representar motivos religiosos no se debió a que Napoleón y la burguesía sintieran el llamamiento de la religión sino que únicamente favoreció de alguna manera su continuidad. El anhelo de instaurar y producir un arte cristiano produjo que muchos artistas se acercaran a las obras del siglo XV, realizadas con anterioridad al cisma que fragmentó la iglesia occidental y antes de que, según su opinión, la antigüedad pagana ejerciera su perjudicial influjo³⁵⁵. A raíz de esto surgieron diferentes grupos de artistas, derivados del Romanticismo, que profundizaron en la religión cristiana: los nazarenos, los puristas y los prerrafaelitas.

Los nazarenos (1810-1830) constituían un grupo de jóvenes pintores alemanes que abandonaron la Academia de Viena como acto de desaprobación hacia sus métodos de enseñanza y, en vista de que en Alemania no existía ningún centro de enseñanza alternativo con una vida artística activa al que pudieran acudir, se implantaron en Roma, uno de los centros más importantes del desarrollo europeo que a su vez les proporcionó el aislamiento que deseaban. Se afincaron en el convento de San Isidoro de Roma (1810), liderados por F. Pforr y F. Overbeck, donde dedicarían todos sus ánimos a la renovación del arte alemán sobre la base de la fe cristiana, siguiendo el ejemplo de los artistas medievales. Una vez allí llevaron a la práctica artística sus ideas con vigor y entusiasmo, se centraron en realizar composiciones de grandes dimensiones con personajes representantes del género histórico en el sentido más amplio, al contrario que los románticos del norte de Alemania. Fundaron la *Lukasbund* (hermandad de San Lucas) con el objetivo de recuperar la pureza de la pintura ya que todos ellos compartían el deseo romántico de retornar a la inocencia primigenia, objetivo que pretendían lograr a través de una pintura cimentada en valores patrióticos y espirituales³⁵⁶. Su

³⁵² DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 299.

³⁵³ ZUFFI, Stefano, óp. cit., p. 32.

³⁵⁴ HAUSER, Arnold, *Storia sociale dell'arte*, vol. II. Ed. It., Torino, 1956. Ed. Esp., historia social de la literatura y el arte, 3 vols. Madrid, 1974, p. 165. En DE PAZ, Alfredo., óp. cit., p. 299.

³⁵⁵ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 308.

³⁵⁶ ZUFFI, Stefano, óp. cit., p. 20.

fin era guiar el arte “por el camino de la verdad”³⁵⁷, continuando el ejemplo de los antiguos maestros. Utilizaban una magnífica, pero al mismo tiempo impersonal, técnica pictórica, siguiendo de esta manera la teoría de J. J. Winckelmann para el cual el arte debía dar más al espíritu que a los ojos³⁵⁸. El resultado eran obras impregnadas de un poderoso, pero ecléctico, misticismo cristiano. Sus principios estéticos y artísticos se basaban en los escritos de W. Wackenroder, L. Tieck y F. Schlegel. En particular, el arte de F. Overbeck, fundador de los nazarenos, estaba únicamente al servicio de la religión, cimentaban su movimiento artístico en un sentimiento religioso católico³⁵⁹ y su dogma se basaba en la imitación de los admirados modelos a través de la cual logro un formalismo moderado bastante estéril³⁶⁰.

Los puristas (1810-1860) eran un grupo de pintores italianos que inspirados por J. A. D. Ingres y los nazarenos, recuperaron el arte de los artistas de la Edad Media y de los comienzos del Renacimiento, desde Cimabue a P. Perugino pasando por la actividad juvenil de Rafael. Además reivindicaban no solo la estética externa de las obras, sino que el arte debía expresar valores morales y religiosos³⁶¹.

El grupo de los prerrafaelitas (1848-1900) estaba constituido por pintores ingleses que, al igual que los nazarenos y los puristas, pretendían remodelar “el arte y volver a la pureza original a través del arte medieval y de principios del Renacimiento”. Se inspiraban en los poetas románticos y generaban en sus obras ambientes melancólicos y sugestivos y reflejaban en ellas las sugerencias emocionales, las alegorías y un simbolismo complicado en el límite de la autosatisfacción estética³⁶².

Pero a todos estos grupos artísticos religiosos de parecida índole surgidos en el siglo XIX se les echó en cara desde su origen que evitaran los problemas de la sociedad del momento en lugar de encararse con ellos³⁶³.

Pero para el movimiento artístico del Romanticismo propiamente dicho, la religión también fue un tema importante y lo trató en profundidad. Con el Romanticismo vuelve a cobrar importancia lo litúrgico y la moral cristiana, convirtiéndose la conciencia individual de cada individuo en el juez más riguroso y firme para sí mismo. F. R. De Chateaubriand con su libro *Génie du Christianisme*, que apareció un año después del concordato, trató de demostrar, en su intento por ensalzar el cristianismo, su contribución histórica a la evolución y a la felicidad humana, y con respecto al arte, intentó demostrar no solo que ya había aportado, sino lo que aún le quedaba por aportar. Los logros que la religión cristiana alcanzó para el arte como: la batalla contra la imagen, un bello ideal “más divino y perfecto que cualquier otro culto material”, la interioridad del sentimiento moral, la temática más emotiva y trágica que la mitología, etc., confirieron al arte un puesto de

³⁵⁷ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 284.

³⁵⁸ Ibídem.

³⁵⁹ CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y...* óp. cit., p. 90.

³⁶⁰ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 281.

³⁶¹ ZUFFI, Stefano, óp. cit., p. 24.

³⁶² Ibíd., p. 32.

³⁶³ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 308.

importancia que hasta hacía mucho tiempo no había alcanzado³⁶⁴. P. O. Runge también opinaba que: “el sentido moderno del amor y de la vida procede del cristianismo”³⁶⁵.

“El deseo revolucionario de construir el reino de Dios es el punto elástico de la cultura progresiva y el principio de la historia moderna. Lo que en ella no tiene relación con el reino de Dios, posee un valor secundario”³⁶⁶.

Debido a la situación política y a la concepción materialista que imperaba en la época, personalidades como F. Schlegel y Novalis recurrieron a viejas religiones hindúes y al cristianismo de la Edad Media alegando que éstas eran creencias más aptas para sociedades con más sentido e integridad³⁶⁷. La religión desde el punto de vista romántico, concuerda en muchos aspectos con el misticismo cristiano medieval, el cual éstos renuevan contra la antigüedad pagana, aunque la mayor diferencia radica en su concepción de la figura de Dios la cual se ajusta a su idea absolutamente subjetiva del universo y emerge de su aspiración al infinito. Esta religión supone un “querer ser” y un futuro y se basa en un sentimiento interior y una visión fundamental de lo divino. G. E. Lessing sostiene que la verdad cristiana debe habitar en el sentimiento religioso personal, y que como consecuencia de ese sentimiento ha de ser posible la concomitancia de la “razón” y la “revelación”³⁶⁸.

Este regreso a la Edad Media que propugnaron los románticos en el sentido literario, religioso, espiritual, etc., contribuyó a que también se recuperaran ciertas leyendas cristianas. Una de las más famosas leyendas es la del Santo Grial que comenzó con la obra *Joseph d'Arimathie* de R. de Boron publicada en el siglo XII, aunque quien lo menciona por primera vez es C. de Troyes en su obra *Perceval*. El Grial es supuestamente la copa que empleó Cristo durante su última cena y su búsqueda constituye un importante elemento en las leyendas del ciclo artúrico. Una especie de objeto mágico que muchas personas han deseado poseer y que, por supuesto, también ha formado parte de la iconografía del arte, una de sus imágenes proviene del pintor D. G. Rossetti, considerado prerrafaelita.

El Romanticismo y el Renacimiento también guardan muchas más similitudes de las que se perciben a primera vista. Los románticos acogieron todo aquello que aportó el espíritu renacentista, pero a su manera, es decir, pretenden asimilar sus elementos válidos pero pasándolos por su filtro de modernidad para así renovar la religión. Como dijo C. D. Friedrich: “lo que nos gusta de los cuadros antiguos es, por encima de todo, su piadosa sencillez, sin embargo, no pretendemos volvernos tan sencillos como muchos lo han hecho, y recaer en sus fallos, sino más bien volvernos piadosos e imitar sus virtudes”³⁶⁹. Otro de los aspectos radicalmente nuevos de su idea, y especialmente de los románticos alemanes, precisamente de C. D. Friedrich, es acceder a la religión mediante un sentimiento interior, también indicado para recoger la inspiración, ya que cada individuo posee una simiente

³⁶⁴ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., pp. 299-300.

³⁶⁵ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 304.

³⁶⁶ SCHLEGEL, Friedrich, *Frammenti critici e scritti di estetica*. Ed. it., Florencia, 1967, pp. 79-80. En DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 76.

³⁶⁷ SEYHAN, Azade, óp. cit. En SAUL, Nicholas, óp. cit., p. 17.

³⁶⁸ GRAS BALAGUER, Menene, óp. cit., p. 51.

³⁶⁹ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 308.



[44] Dante Gabriel Rossetti, *El santo Grial*, 1874.

divina diferente³⁷⁰. Por ejemplo, la razón por la que acogen la figura de Dios y, en general, todo lo religioso es porque consideran que es un producto de la imaginación humana. No hay nada que se aleje más de la razón que la fe, que la creencia en lo sobrenatural, en definitiva, en lo fabuloso. La diferencia existente entre los románticos y los místicos de épocas pasadas es que los primeros perciben que las figuras de la religión cristiana pueden ser vistas también como personajes fantásticos, sin que ello les reste una pizca de autenticidad³⁷¹.

El nuevo pensamiento sobre el origen de la fe religiosa y sobre las posibilidades de la pintura para sondear las emociones más allá de la información que los sentidos son capaces de proporcionar, favorecieron la encarnación del procedimiento dual por el que el arte religioso fue secularizándose paulatinamente durante los primeros años del siglo XIX, al mismo tiempo, y de forma más sorprendente, aquello que se había considerado como laico comienza a obtener un sentido propiamente religioso. Incluso el desnudo podía adquirir connotaciones religiosas, para los que creían, como Novalis, que: “el cuerpo del hombre es el único templo del mundo. Nada es más sagrado que esta elevada forma”³⁷². Como resultado, el muro que separaba el arte religioso y el profano se fue desintegrando, aunque sin llegar a ser derribado por completo³⁷³.

Según la visión de la espiritualidad romántica, sin alma ni espíritu el ser humano estaría condenado al destierro, sin amor, sin fe... En definitiva sin posibilidad alguna de salvación³⁷⁴. A. O. Lovejoy decía que el misticismo cristiano: “era directamente proporcional a esta consciencia, que justificaba su preocupación por el alma, como algo distinto de las manifestaciones exteriores y de la tendencia a la introspección”³⁷⁵. El Romanticismo halló y, al mismo tiempo, adoptó como su propio terreno el inacabable mundo interior del ser humano. A. O. Lovejoy cuenta también que Mme. de Staël (1808-1810) expresó que: “los antiguos tenían un alma corpórea, cuyos movimientos eran vigorosos, coherentes y directos; no puede decirse lo mismo del corazón humano a partir del cristianismo: los modernos han heredado del arrepentimiento cristiano el hábito de replegarse continuamente sobre sí mismos”³⁷⁶. Asimismo, recuerda que el Romanticismo fue considerado en su época: “como un redescubrimiento y un revival de las formas cristianas de pensar y de sentir, de un tipo de religión místico y ultraterrenal, además de la expresión de la lucha moral interior como un hecho característico de la existencia humana”³⁷⁷.

Los Románticos creían en una especie de justicia divina en la que cada individuo recibe lo que merece y al final cada uno paga por los actos que comete. Es una visión romántica del castigo, en la que la sanción ya no se vive como una fatalidad sino como una etapa de aflicción y meditación por la que todo individuo ha de pasar en algún momento durante el curso de su vida, y que una vez superado, le

³⁷⁰ GRAS BALAGUER, óp. cit., p. 53.

³⁷¹ VV.AA., *Cuentos del...*, óp. cit., p. 20.

³⁷² HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 309.

³⁷³ *Ibíd.*

³⁷⁴ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 76.

³⁷⁵ *Ibíd.*, p. 73.

³⁷⁶ *Ibíd.*

³⁷⁷ *Ibíd.*

reconfortará y le hará mejor persona. De ahí el aislamiento a las montañas o a una cueva, el exilio, los viajes de peregrinación, etc., pero existen ocasiones en las que ante la imposibilidad de la salvación el individuo muere o acaba suicidándose como resultado del padecimiento al que le ha llevado una mala acción³⁷⁸.

Como decía A. Tennyson: “hay más fe en la duda honesta, creedme, que en todos los credos”³⁷⁹. En el desasosiego que provoca la duda, algunos encontraban alivio en el amor humano y sensual que recuperó para los románticos una espiritualidad mística casi medieval; otros se abandonaron a la religión del arte, quienes lo vieron como un medio de excitación del alma³⁸⁰; otros muchos se resguardaron en las iglesias, aunque eran pocos los que hacían un examen de conciencia antes y después de la conversión y otros encontraron en la naturaleza su vía de escape, un medio para mitigar el peso del misterio³⁸¹.

P. O. Runge calificó sus cuadros como: “símbolos de nuestro pensamiento sobre las grandes fuerzas del mundo”³⁸². El espíritu humano refleja de alguna forma la fuerza divina igual que la obra del artista es una imagen de su alma. El arte solo es posible a través de la conexión entre la conciencia del alma individual y el alma del mundo. Las ideas estéticas y filosóficas de P. O. Runge y las de Novalis, eran afines, más que la de cualquier otro contemporáneo de P. O. Runge:

“Florecerán entonces las flores, los árboles y las figuras y nos acercaremos a un paso del color. El color es el arte supremo, un arte todavía místico y como tal deberá seguir, un arte que por una extraña intuición comprenderemos solo en las flores. En él está contenido el símbolo de la trinidad: la luz o el blanco, la tiniebla o el negro no son colores, la luz es el bien y la tiniebla es el mal (me refiero a la creación), la luz podemos comprenderla, pero la tiniebla no debemos comprenderla; a los hombres les fue concedida la revelación y el mundo recibió los colores, el azul, el rojo y el amarillo. La luz es el sol que no podemos mirar, pero cuando desciende a la tierra, hacia el hombre, el cielo se pone rojo. El azul nos mantiene en una cierta relación, es el padre, el rojo es el mediador entre la tierra y el cielo; cuando ambos desaparecen, llega el fuego de la noche, el amarillo, el consolador que ha sido mandado entre nosotros, también la luna es amarilla”³⁸³.

La teoría de “el arte por el arte” y “de la vida por el arte” evoluciona a lo que se conoce como la religión del arte, que implica una consagración y una dedicación en cuerpo y alma hacia él mismo. La concepción de la estética romántica era la de “el arte por el hombre y por la vida”³⁸⁴, es decir, no el ser humano al servicio del arte sino el arte al servicio del ser humano.

“Si a pesar de ello seguimos sin darnos cuenta de hasta qué punto los conceptos y patrones de la filosofía y la literatura románticas son una teología desplazada y reconstituida, o también una forma secularizada de la experiencia devota, se debe a

³⁷⁸ VV.AA., *Cuentos del...*, óp. cit., p. 20.

³⁷⁹ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 308.

³⁸⁰ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 214.

³⁸¹ HONOUR, Hugh, óp. cit., pp. 292-293.

³⁸² Cfr. RUNGE, Philipp Otto, 1799-1809, *Hinterlassene Schriften*, 2 vols. Göttingen, 1965. En DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 254.

³⁸³ *Ibídem*.

³⁸⁴ ABRAMS, Meyer Howard, óp. cit., p. 437.

que seguimos viviendo en lo que sigue siendo esencialmente una cultura bíblica, aunque con manifestaciones derivadas más que directas, y tomamos fácilmente nuestras maneras hereditarias de organizar la experiencia por las condiciones de la realidad y las formas universales del pensamiento”³⁸⁵.

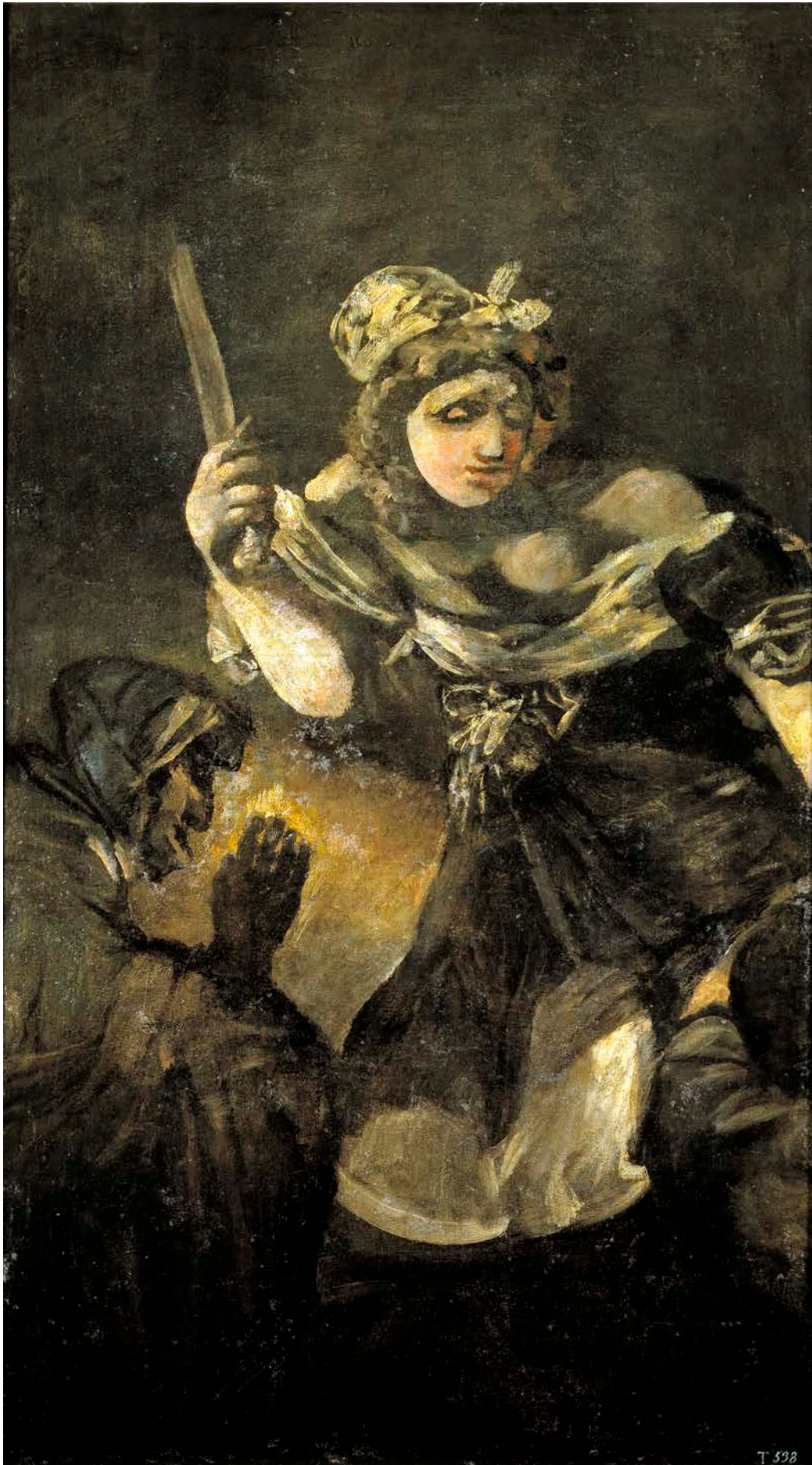
Tal y como se ha dicho en el anterior apartado, los románticos se inspiran en la literatura para crear sus composiciones y, por lo tanto, la Biblia no es una excepción. Novalis y W. Blake llegaron incluso a afirmar que el Viejo y el Nuevo Testamento son el gran código del arte. Aunque existen diferencias entre ambos, en el Viejo Testamento la mayoría de los pasajes que se narran son mucho más agresivos y violentos, mientras que en el Nuevo Testamento predomina el afecto hacia los bondadosos y desdichados. Dos claros ejemplos son *Judith y Holofernes* [45] de F. Goya y *El buen samaritano* [46] de L. Bonnat. El primero es un cuadro donde predominan los tonos oscuros, lo cual presagia la tragedia o informa del drama del tema, Judith sostiene un cuchillo en su mano dispuesta a degollar a su enemigo Holofernes en presencia, y con ayuda, de su criada, es decir, es un crimen premeditado. En el segundo predominan los tonos cálidos, y nos muestra una escena amable en la que el buen samaritano recoge y ayuda a un pobre hombre moribundo. Todos los elementos de la escena contribuyen a crear un clima de afabilidad.

“Los libros canónicos del Viejo y Nuevo Testamentos, desde el Génesis hasta el Apocalipsis, constituyen un panorama del hombre y el mundo desde el comienzo literal hasta el fin literal. Este panorama ha asimilado elementos de varias culturas circundantes, pero en su totalidad, y de acuerdo con la manera en que los acontecimientos más antiguos se recuerdan e interpretan sucesivamente en los libros posteriores, encierra un patrón de la historia que es profundamente distintivo”³⁸⁶.

En estos casos particulares, también influye el hecho de que *Judith y Holofernes* [45] fue una de las últimas obras que pintó F. Goya y sin embargo *El buen samaritano* [46] de L. Bonnat fue una de las primeras que realizó durante su carrera. Curiosamente la temática religiosa suele aparecer durante los primeros y los últimos años de carrera del artista. Esto puede deberse al hecho de que en sus comienzos el artista le agradezca a Dios permitirle dedicarse al arte, consagra su obra a él y se la dedica. Posteriormente parece olvidarse, quizás consciente o inconscientemente, para dedicarse a otros temas más cercanos a sus intereses o quizás le había pintado siempre sobre el mismo tema. Pero cuando al artista le sobreviene la vejez o la enfermedad parece arrepentirse de su abandono y decide volver a la temática religiosa. Quizás es miedo ante lo desconocido, miedo a la muerte y pretende lograr la salvación o la vida eterna a través de su pintura, o quizás es por retomar el tema que pudo tratar en alguna ocasión con más virtuosismo y experiencia, en teoría. Por ejemplo, si se observan los dos ejemplos citados anteriormente pero a la inversa, es decir, una obra de los primeros años de carrera de F. Goya y una obra de la madurez de L. Bonnat, puede observarse justamente lo contrario de lo que se ha dicho previamente. La *Inmaculada* [47] de F. Goya no se parece en nada a su Judith, es candorosa y dulce, los colores de la composición son en su mayoría cálidos, como ocurría en *El buen samaritano* [46],

³⁸⁵ ABRAMS, Meyer Howard, óp. cit., p. 53.

³⁸⁶ *Ibíd.*, p. 25.



[45] Francisco Goya, *Judith y Holofernes*, 1820-1823.



[46] Aimé Nicolas Morot, *El buen samaritano*, 1880.

excepto el azul de su manto que es el color de la fe³⁸⁷. Mientras que *Santo Job* [48], aunque L. Bonnat la realizara 42 años antes de morir, es mucho más oscura, como

³⁸⁷ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 272.



[47] Francisco de Goya, *La Inmaculada Concepción*, 1784.



[48] Leon Bonnat, *Santo Job*, 1880.

ocurría con *Judith y Holofernes* [45] de F. Goya, muestra a un Job viejo, oscuro, prácticamente derrotado que mira al cielo pareciendo implorar a Dios.

A raíz de la representación de la *Inmaculada* [47] de F. Goya es oportuno recalcar que el ideal de una Venus o cualquier otra diosa no casa exactamente con la idea de una Santa Virgen. La idea general de una Virgen combina divinidad y humanidad, nobleza y modestia, sencillez y afecto maternal, humildad y, en ciertas ocasiones, sumisión. La figura de la Virgen personaliza los ideales, de cara a la galería, románticos de la mujer y, al igual que el arte, también las relaciones entre la

religión y el amor físico. Un ejemplo de ello es *Ecce Ancilla Domini* [49] del pintor prerrafaelita D. G. Rossetti. De estas obras podría extraerse la idea, que por aquel entonces era incipiente, y contraria a la tradición bíblica patriarcal, de que las mujeres eran compañeras del hombre y ambos eran iguales. Las mujeres ya no constituían simples elementos de estímulo intelectual y satisfacción sexual³⁸⁸.

También la aparición de algunas obras literarias como *El Paraíso perdido* de J. Milton o *El preludio* de W. Wordsworth pudieron influir en el incremento o continuidad de la producción artística religiosa. J. Milton y otros poetas bíblicos, rehicieron completamente, en términos que se ajustasen a la situación histórica y social de su época, el modelo cristiano de *La Caída*, la salvación y el nacimiento de una nueva tierra que establecerá un paraíso renovado³⁸⁹.

El poeta inglés W. Blake opinaba que el artista era el mediador entre el mundo terrenal y el mundo celeste, por este motivo inspiró casi toda su obra en la Biblia y en la mitología, fundamentalmente. Pero W. Blake no era un mero artista figurativo ni un simple poeta, era un visionario en el que confluían componentes del espíritu tanto de poetas como de místicos³⁹⁰ y mostraba sus visiones a través de sus poemas y de sus acuarelas. Su mito preferido era el de *La Caída* como división del individuo primigenio³⁹¹. En su libro *El matrimonio del cielo y el infierno* (1790-1791), por ejemplo, hace una serie de interpretaciones personales sobre la Biblia y las obras de Dante y J. Milton³⁹². Creía en la continuidad de las clases inalterables, en la realidad trascendental que se halla continuamente presente en el alma y que brota como la imagen simbólica de un pasado mítico que se desvanece en los mismos orígenes de la vida. Así se explicaba W. Blake, en el supuesto de que la historia no debiera comprenderse como evolución sino como retorno al origen: “la recuperación de la cultura del hermetismo, del esoterismo y del simbolismo, de una ciencia antigua y decadente que aspiraba a un conocimiento global del universo revelada simbólicamente a los iniciados, y que él absorbe en su cosmología devolviendo al presente el valor del pasado”³⁹³.

El misticismo-naturalismo protestante de J. Böjme, influyó enormemente en los románticos alemanes y en W. Blake. Podría decirse incluso que el lema de los románticos sería algo parecido a: “atrévete a sentir” o “ten el valor de seguir tu propio instinto”³⁹⁴. El hecho de que el surgimiento de este pensamiento coincidiera con la creencia de que la obra artística era capaz y debía de provocar emociones y examinar creencias que se escapaban del entendimiento racional, fue de vital importancia y permitió la unión, y a veces confusión, del arte y la religión que los románticos llevaron a cabo. La propia existencia es un enigma, el mayor de todos los tiempos, el que lleva más tiempo atormentando y angustiendo al ser humano, lo

³⁸⁸ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 313.

³⁸⁹ ABRAMS, Meyer Howard, óp. cit., p. 21.

³⁹⁰ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 360.

³⁹¹ ABRAMS, Meyer Howard, óp. cit., p. 43.

³⁹² DE PAZ, Alfredo., óp. cit., p. 362.

³⁹³ BRIGANTI, Giuliano, *I pittori dell'immaginario*. Milán, 1977, pp. 175-176. En DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 362.

³⁹⁴ VV.AA, *Belleza y...*, óp. cit., p. 20.



[49] Dante Gabriel Rossetti, *Ecce Ancilla Domini*, 1850.

cual no iba a ser distinto durante el siglo XIX. Los románticos sentían la necesidad de reconciliarse con Dios y con la naturaleza y por ello la búsqueda de la fe, su logro y su pérdida se convirtieron en temas recurrentes en el Romanticismo³⁹⁵. Dicho movimiento estaba dispuesto a escuchar el llamamiento de la naturaleza, tanto interior como exterior al ser humano, la cual siempre es difícil de traducir en palabras³⁹⁶. Por eso W. Blake, además, rehabilita el término “imaginación” haciéndolo significar no una fantasía enfermiza, sino la facultad de la visión y de la verdad eterna:

“No sé de otra Cristiandad ni de otro Evangelio sino la libertad tanto del cuerpo como del espíritu para ejercer las Divinas Artes de la Imaginación... ¿Qué es el divino Espíritu? ¿Es acaso el Espíritu Santo otra cosa que una Fuente Intelectual?... ¿Qué son los Tesoros del Cielo que debemos desenterrar para nosotros mismos, son acaso otra cosa que los Estudios y Logros Mentales? ¿Qué son todos los Dones del Evangelio, no son todos ellos Dones Mentales?... ¿Qué es la Dicha del Cielo sino Perfeccionamiento en las cosas del Espíritu? ¿Qué son los sufrimientos del infierno sino ignorancia, apetito corporal, ociosidad y devastación de las cosas del espíritu?... Trabajar por el conocimiento es construir Jerusalén”³⁹⁷.

E. Delacroix coincidía con la opinión de W. Blake y declaraba que: “uno de los atractivos de los temas religiosos es dejar libre a la imaginación, de modo que cada uno pueda expresar su propio sentimiento individual”³⁹⁸. La imaginación también puede ser una vía de conocimiento, pero de carácter especial, sensorial, intuitivo e irracional. Es la imaginación la que empuja al ser humano a explorar y a investigar sobre materias que sin ella no se le ocurría, es ella la que posibilita al ser humano ver más allá y ver relaciones en todas partes³⁹⁹.

“Es la imaginación la que ha enseñado al hombre el sentido moral de los colores, de los contornos, del sonido y del perfume. Ha creado, al comienzo del mundo, la analogía y la metáfora. Descompone toda la creación y con los materiales amontonados y dispuestos según unas reglas de las que no se puede encontrar el origen más que en lo más profundo del alma, crea un mundo nuevo y produce la resurrección de lo nuevo”⁴⁰⁰.

La facultad de la imaginación se asocia fundamentalmente a la figura del niño quien encarna a su vez el ideal de lo que el artista romántico quiere ser, es decir a lo que aspira, y al mismo tiempo simboliza el Paraíso perdido, como la obra de J. Milton y uno de los temas preferidos del arte a finales del siglo XIX, que nunca más se volverá a alcanzar:

“Son lo que nosotros fuimos, lo que deberíamos volver a ser. Fuimos, con ellos, naturaleza, y a ella debería conducirnos nuestra cultura por medio de la razón y de la libertad. Los niños son a la vez imagen de nuestra infancia perdida, del bien más querido que jamás tendremos y la fuente de una cierta melancolía; representan al

³⁹⁵ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 292.

³⁹⁶ VV.AA, *Belleza y...*, óp. cit., p. 20.

³⁹⁷ ABRAMS, Meyer Howard, óp. cit., p. 43.

³⁹⁸ BAUDELAIRE, Charles, 1845-1864, *Scritti sull'arte*. Ed. it., Torino, 1981, p. 71. En DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 343.

³⁹⁹ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 257.

⁴⁰⁰ CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y...* óp. cit., pp. 344-345.

mismo tiempo el mayor grado de perfección del ideal al que podemos aspirar y por ello nos produce una suprema conmoción”⁴⁰¹.

Podría decirse que religión y ciencia son incompatibles, por eso en las obras de los artistas que creían en la Ilustración, pero que también abrazaron el Romanticismo pueden apreciarse incongruencias. Por ejemplo, existe una gran incertidumbre sobre la espiritualidad de F. Goya ya que sus obras admiten múltiples interpretaciones, a cada cual más distinta. Estas obras reflejan sin lugar a dudas el conflicto en el que su espíritu estaba inmerso, y al mismo tiempo son sus ejercicios para superar dicho conflicto. Sus obras exploran la fe, el sentimiento y la imaginación desconocidos y en muchas de ellas conseguía sobrepasar los límites de la comprensión, meta principal de todos los románticos, ya fueran ortodoxos o heterodoxos. En muchas de sus obras también se puede apreciar la tensión que produce el anhelo de fe, más que su disfrute⁴⁰². A través de su sensibilidad para la luz y su habilidad técnica, supieron encontrar en la pintura un medio para dar fuerza poética, y en ocasiones cuerpo, a temas religiosos, mitológicos, retratos o paisajes⁴⁰³. En muchas ocasiones, el arte ha constituido la única vía de la que se ha servido el espíritu para materializar una idea nacida en él⁴⁰⁴, por lo que la obra artística se convirtió en una ventana abierta al mundo de lo invisible, porque hacia visible lo invisible. La pintura mística y religiosa intentaba explorar los más íntimos secretos del ser humano y del mundo, e intentó también hallar en el mundo profano la experiencia de lo sagrado y lo absoluto. Este tipo de pintura, en cuanto a acto de fe y actitud piadosa, era antagónica al “arte por el arte” ya que su cometido era sagrado y tendía a hacer del artista el nuevo sacerdote de la época⁴⁰⁵.

“No buscaba el valor pictórico en sí, en cuanto que la pincelada era solo el soporte visible de una realidad que parecía escaparse a la representación visible. [...] La imagen era solo, si cabe, una cámara oscura de lo que existía en el exterior. Lugar de una destrucción o, al menos, de un cambio, la imagen rechazaba servirse de la riqueza de lo sensible, ya que el objeto representado estaba fuera de la tela, en el corazón del artista y del espectador, por una parte, y en ese más allá, en ese lugar trascendente hacia el que se inclinaba el gesto del artista, por otra”⁴⁰⁶.

Como dijo T. E. Hulme: “el Romanticismo, entonces, y esta es la mejor definición que puedo dar de él, es religión derramada”⁴⁰⁷, aunque también lo calificó de “religión caída” y en opinión de H. Hugh, existe algo de autenticidad en esa afirmación. Fueron muchos los que equiparaban el arte con la religión, sobre todo los que no formaban parte del grupo cristiano ortodoxo. En opinión de P. O. Runge: “la religión no es arte. La religión es el don supremo de Dios, que puede embellecerse y ser más claramente comprendida a través del arte”⁴⁰⁸. El artista por tanto, sería una especie de guía en los dominios que escapan a la comprensión

⁴⁰¹ SCHILLER, Friedrich, 1795, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*. Ed. It., Roma, 1981. Ed. Esp., Sobre la poesía ingenua y sentimental, Buenos Aires, 1963, p. 23. En DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 262.

⁴⁰² HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 304.

⁴⁰³ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 226.

⁴⁰⁴ CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y...* óp. cit., p. 100.

⁴⁰⁵ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 251

⁴⁰⁶ Ibídem.

⁴⁰⁷ Ibíd., pp. 54-55.

⁴⁰⁸ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 310.

humana⁴⁰⁹, además ante la figura de un Dios completamente trascendental, inalcanzable, misterioso y sublime es necesario un mediador entre él y su creación⁴¹⁰.

E. Delacroix pintó hacia el final de su vida, mientras luchaba contra la debilidad y el cansancio, un mural inspirado en el libro del Génesis para la iglesia de Saint Sulpice titulado *La lucha de Jacob con el ángel*. Probablemente ésta es también una de sus pinturas alegóricas en la que el artista describe su propia situación representándose a sí mismo como Jacob luchando contra el ángel que es su destino. En relación a él escribió que se trataba de: “un emblema de las pruebas que Dios manda a veces a sus elegidos”⁴¹¹, información que ampliaría en su *Diario* escribiendo:

“Dios está en nosotros: su presencia interior nos hace admirar lo bello, nos alegra cuando hemos actuado rectamente y nos conforta al no compartir la suerte del malvado. Es la inspiración de los genios y Él que les hace admirar sus obras. Existen hombres virtuosos y hombres de genio; tanto unos como otros están inspirados y ayudados por Dios. Por tanto también podría ser cierto lo contrario: existirán también seres en los que la inspiración divina no actúa en absoluto, que cometen delitos con frialdad y que jamás se alegran ante la contemplación de lo honesto y bello. Existen también seres favoritos del ser eterno. La infelicidad, que demasiado a menudo está unida a estos grandes corazones, no los hace sucumbir en su breve recorrido: el espectáculo de los malvados colmados de dones de la fortuna ¿no debería abatirlos?, ¿qué digo? Encuentran muchas veces placer al ver la inquietud, los terrores que obsesionan a los malvados y que hacen amarga su prosperidad. A menudo asisten a un suplicio en vida. Su íntima satisfacción de obedecer la inspiración divina es una recompensa suficiente [...]”⁴¹²

Este tema fue bastante recurrente en el arte y hubo otros artistas que hicieron sus propias interpretaciones sobre el tema como G. Moreau, P. Gauguin o A. L. Leloir. Las tres pinturas son tremendamente diferentes entre sí, las más “creíbles”, por así decirlo, serían las interpretaciones de E. Delacroix y A. L. Leloir ya que son mucho más dinámicas, además desprenden mucha más emoción.

En una anotación sin fechar hallada en su *Cahier héliotrope*, E. Delacroix trató de dar a conocer el cometido místico de la pintura⁴¹³:

“Ustedes creen que la pintura es un arte material porque ven solo con los ojos del cuerpo las líneas, las figuras, los colores. ¡Ay del que en un hermoso cuadro ve solo una idea precisa y ay del cuadro que a un hombre con imaginación no le haga ver nada más allá de lo finito! El mérito de un cuadro está en lo indefinible, en lo que se escapa a la precisión, en una palabra, en lo que el alma ha añadido a los colores y a las líneas para llegar al alma. La línea, el color, en su sentido exacto, son las bastas palabras de un rudo trabajo literario, del tipo de los que escriben los italianos para

⁴⁰⁹ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 310.

⁴¹⁰ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 75.

⁴¹¹ DELACROIX, Eugène, 1822-1863, *Diario*. Ed. It., Torino, 1954, vol. III. p. 274. Existe una antología en castellano de los Diarios de Delacroix, *El puente de la visión*. Madrid, 1989. En DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 344.

⁴¹² Ibídem.

⁴¹³ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 344.

imponernos su música. La pintura es sin duda, de todas las artes aquella cuya impresión es más material en las manos de un artista vulgar, y yo mantengo que es también el arte que un artista puede llevar más lejos, hacia las fuentes oscuras de nuestras emociones más sublimes, de la que recibimos las misteriosas emociones que nuestra alma, libre en cierto sentido de los vínculos terrestres y encerrada en lo que tiene de más inmaterial, recibe sin tener casi conciencia de ello”⁴¹⁴.

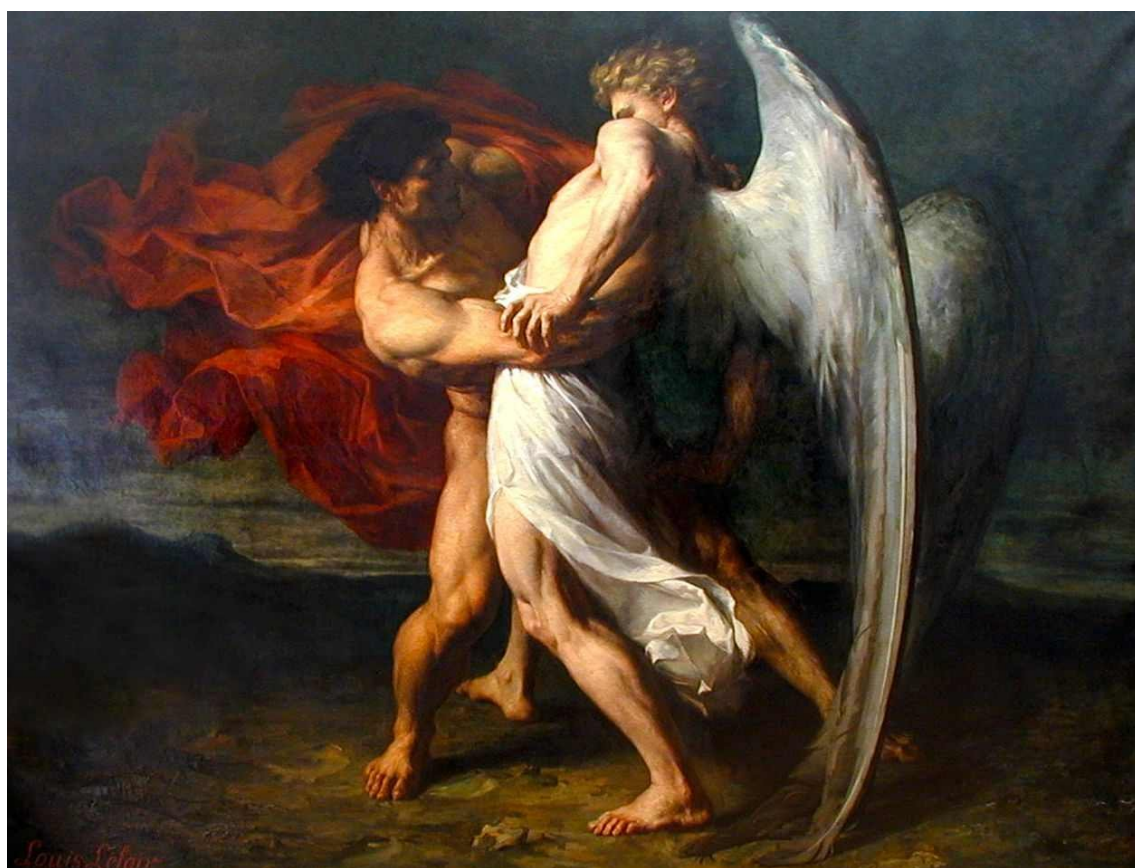


[50] Eugène Delacroix, *La lucha de Jacob con el ángel*, 1861.

En un momento dado de su vida, E. Delacroix hizo examen de conciencia y se preguntó si no habría mitigado, durante la realización de sus trabajos murales

⁴¹⁴ DELACROIX, Eugène, óp. cit., vol. III, p. 347. En DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 344.

entre los años 1833 y 1854, ese “sentido de lo misterioso” que una vez le inquietó para crear sus obras pictóricas⁴¹⁵. Quizás por eso retomó algunos temas que había dejado sin acabar como *Cristo en el huerto de Getsemaní* que abandonó en 1826 y retomó en 1851, *La conquista de Constantinopla por los cruzados* que abandonó en 1841 y retomó en 1852 o *La educación de la Virgen* que abandonó en 1842 y retomó en 1853⁴¹⁶. El objetivo de la pintura alegoría es enfrentarse al arte trivial, decorativo y lucha por derribar el estereotipo de obra de arte que nace por instinto sin discurso ni concepto. E. Delacroix, al igual que I. Kant y A. Schopenhauer lo supieron antes que él, reconocía que: “el fin, cualquiera que sea, cuando se reconoce, limita y disturba la imaginación”⁴¹⁷. Tras años de fijarse en el pasado y en el presente para la creación de sus obras, comenzó a crear un arte visionario, cercano a un simbolismo de un posible futuro juicio final⁴¹⁸. Quizás es por esto y por sus múltiples obras de temática religiosa por lo que se le calificó como “el único gran pintor religioso del siglo XIX”⁴¹⁹. C. Baudelaire escribiría de él:



[51] Alexander Louis Leloir, *Jacob lucha con el ángel*, 1865.

“Quizá sea el único (Delacroix) que en este siglo de mala fe ha pintado cuadros religiosos que no son ni vacíos ni fríos como ciertas obras de concursos, ni pedantes, místicos o neocristianos, como los de estos filósofos del arte que ahora hacen de la

⁴¹⁵ Cfr. DELACROIX, Eugene, 1822-1863, “Diario, 30 de mayo de 1856”. En *Diario*, óp. cit. En DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 343.

⁴¹⁶ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 349.

⁴¹⁷ *Ibíd.*, p. 343.

⁴¹⁸ *Ibídem.*

⁴¹⁹ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 309.

religión una ciencia de lo arcaico, y creen necesario poseer sobre todo la simbología y la tradición primitivas para mover y hacer vibrar la cuerda religiosa"⁴²⁰.

En 1844 pintó una piedad para la iglesia de Saint-Denis du Saint-Sacrement, de la que C. Baudelaire dijo que dejaba una profunda huella de melancolía en el espíritu⁴²¹.



[52] Paul Gauguin, *La visión después del sermón*, 1888.

También pintó una versión muy diferente 10 años más tarde de la piedad [54], de la cual V. Van Gogh haría una versión en la que las figuras tienen la misma actitud pero parecen reflejadas en un espejo, no obstante la pincelada es muy distinta y la gama cromática empleada es fría, al contrario que en la original. A pesar de ser del mismo artista, ambas obras son tremendamente diferentes, la primera [53] desprende un sentimiento mucho más desgarrador que la segunda, aunque si bien es cierto que en la tranquilidad y el sosiego las emociones se perciben más nítidamente. El tema de La piedad ha sido uno de los favoritos durante toda la historia del arte desde que apareció el cristianismo, y por supuesto también en el Romanticismo. En *La piedad* [57] de A. L. Girodet, como dice F. Antal, ya comienzan a combinarse elementos románticos y de elementos religiosos, que eran admisibles hasta cierto punto por la Francia prerrevolucionaria⁴²².

⁴²⁰ BAUDELAIRE, Charles, óp. cit., p. 71. En DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 343.

⁴²¹ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., pp. 341-343.

⁴²² Ibíd., p. 300.



[53] Eugène Delacroix, *Piedad*, 1844.

Sin duda, la piedad más trágica y desgarradora de todas es la de W. Bouguereau [56]. La virgen con los ojos enrojecidos e inflamados mira fijamente al espectador mientras sostiene a su hijo de color mortecino mientras intenta reprimir su tristeza, pero sus signos la delatan. Parece comprender que aquello tenía que suceder pero al mismo tiempo la muerte de su hijo le destroza el corazón. No hay muecas, no clama al cielo, está rodeada de gente pero no parece importarle, no les hace caso, simplemente está en silencio descompuesta por el dolor. Al igual que la segunda piedad de E. Delacroix, es un claro ejemplo de cómo aún estando en una actitud relajada se pueden expresar las emociones. A pesar de que W. Bouguereau es considerado un pintor clásico, y así puede parecer por su cuidada técnica y por la primacía del dibujo en la composición, no hay lugar a dudas de que su virtuosismo pictórico dota a sus obras de una sentimentalidad nunca vistas hasta entonces.

En muchos y distinguidos artistas, filósofos y poetas, la mentalidad y la imaginación románticas imitaron la mentalidad y la imaginación apocalípticas, típicas de la época⁴²³. Una de los rasgos extraordinarios de esta época es la repercusión que puede llegar a tener una iniciativa y la voluntariedad con la que ésta se lleva a cabo. Existe una famosa inclinación romántica, que se instaura con motivo de la superación del racionalismo y el recato de la Ilustración, fue un retorno a la cruel tragedia, a los misterios de la historia y a las doctrinas cristianas. Esta última en particular comportaba violentos conflictos y escabrosos giros de la vida íntima cristiana, la cual gira alrededor de dualidades más o menos antagónicas como: la destrucción y la creación, el cielo y el infierno, Dios y Satán, la

⁴²³ ABRAMS, Meyer Howard, óp. cit., p. 52.



[54] Eugène Delacroix, *Piedad*, 1850.

muerte y la vida-resurrección, el exilio y el reencuentro, el paraíso perdido y el paraíso recuperado, etc., y es que ninguna realidad puede existir sin su némesis, es decir, el cielo no existiría sin el infierno. Al respecto, T. Carlyle apunta mordazmente que: “hombres no pueden vivir mucho tiempo sin el diablo”⁴²⁴. Pero puesto que les tocó vivir irremediabilmente después de la Ilustración, los artistas

⁴²⁴ ABRAMS, Meyer Howard, óp. cit., p. 53.

románticos resucitaron esas antiguas cuestiones con una diferencia: se propusieron salvaguardar el conjunto de la historia y el sino humanos. Reconstruir los modelos teóricos y los valores primordiales de su tradición cristiana de tal forma que fueran irremediablemente admitidos al mismo tiempo que emocionalmente adecuados a su época⁴²⁵.



[55] Vincet Van Gogh, *Piedad*, 1889.

⁴²⁵ ABRAMS, Meyer Howard, óp. cit., p. 53.

La fe es una práctica interior y por lo tanto proviene de un sentimiento, que es a su vez la fuerza demoniaca y misteriosa del destino⁴²⁶. Según W. Wackenroder: “la música eleva al hombre a la fe; es el único camino que nos acerca a la divina felicidad” y F. Schleiermacher describe la religión como una música interior. La auténtica idea romántica con respecto a la música es que ésta únicamente llegue a ser inteligible a través de su fusión con el resto de las artes, como señala F. Schiller afirmando que: “el distintivo del estilo perfecto en todas y cada una de las artes consiste en ser capaz de suprimir las limitaciones específicas del arte en cuestión, sin por ello suprimir sus cualidades específicas”⁴²⁷.



[56] William Bouguereau, *Piedad*, 1876.

Todas las acciones se producen a causa de las emociones, por lo que toda actividad que induce al conocimiento empieza con un sentimiento, y la religión es uno de estos productos⁴²⁸. Comprender estéticamente el mundo consiste en aproximarse a él entendiendo los símbolos, no considerándolos como parte de un conjunto más amplio de conceptos ordenados jerárquicamente según el criterio humano, sino permitiéndoles vivir y hablar al ser humano⁴²⁹. Los símbolos le hablan, más que al cuerpo, al alma del ser humano por eso el descenso a los infiernos del inconsciente, es decir, el descenso a las profundidades de uno mismo, ese lugar donde a través de la introspección personal confluyen lo consciente y lo inconsciente, es lo que

⁴²⁶ GRAS BALAGUER, Menene, óp. cit., p. 68.

⁴²⁷ Ibíd., p. 143.

⁴²⁸ Ibíd., p. 52.

⁴²⁹ VV.AA, *Belleza y...*, óp. cit., p. 20.

permite la auténtica comunicación⁴³⁰. Por lo tanto la inspiración artística es adorada como un milagro religioso⁴³¹ y la obra resultante y el arte en general, adquieren la condición de revelación divina⁴³² porque es una manifestación del alma del artista, que es a su vez intermediario entre el mundo sobrenatural y el terrestre.



[57] Girodet, *Piedad*, 1789.

⁴³⁰ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 344.

⁴³¹ *Ibíd.*, p. 129

⁴³² *Ibíd.*, p. 136.

Como aparece en la obra de M. H. Abrams: “los verdaderos paraísos son los paraísos que hemos perdido”⁴³³, no obstante el arte es el auténtico Juicio Final. La esencia del arte radica en su sometimiento ante el paso del tiempo y su memoria, por eso es capaz de rescatar del pasado ciertos elementos y plasmarlos en una nueva creación, una nueva creación atemporal, renovada y purgada y exenta de todo residuo⁴³⁴.

⁴³³ ABRAMS, Meyer Howard, óp. cit., p. 77.

⁴³⁴ *Ibídem*.

II.4. CONCEPCIÓN ROMÁNTICA DEL MITO Y SU ICONOGRAFÍA EN EL SIGLO XIX.

El término *romántico*, plantea un problema etimológico y semántico enormemente complejo pero, a pesar de ello, una cosa está clara y es que desde su origen ha estado vinculado con lo fabuloso. En 1654, J. Evelyn escribió en su diario: “un lugar muy romántico”⁴³⁵, posteriormente S. Pepys intentando describir un castillo dijo que “era el más romántico del mundo”⁴³⁶; A. Pope, Thomson, H. Fielding, etc., también lo usarían pero sin modificar sus connotaciones.

Fue J. J. Rousseau en su novela *La Nouvelle Héloïse* donde el adjetivo romántico comienza a hacer referencia a un sentimiento y no a un lugar. Curiosamente, en Alemania el término no aparecería hasta más tarde, pero sería allí donde adquiriría el auténtico significado que le pertenece. Es decir, el término “romantic” aparece por primera vez en Inglaterra y, en consecuencia, de él derivan “romantique” (Francia), “romantik” (Alemania) y “romántico” (España). Aunque en un principio se empleó para describir la arquitectura y el arte romanos, preservaba su matiz exótico en cuanto a que se trataba de recordar con él las antiguas novelas de caballería y la época de los trovadores, es decir, a los “romances”. En inglés “romance” hace alusión a éstas novelas caballerescas mientras que el término “novel” se asemeja más a lo que se conoce como novela. En *De l'Allemagne*, Mme. De Staël dice: “el vocablo “romántico” ha sido introducido nuevamente en Alemania para designar aquella poesía, cuyas fuentes se encuentran en los cantos de los trovadores, y que ha nacido de la caballería y del cristianismo”⁴³⁷. También en Francia el término “romantique” se utilizaba para hacer referencia a los lugares con ruinas de los que hablaban las leyendas y narraciones de la Edad Media⁴³⁸. En cualquier caso, y antes de que J. J. Rousseau modificara su significado, el vocablo “romantic”, y todas sus variaciones, estaban vinculados en su origen con la imaginación y, por lo tanto, a lo irracional. En el siglo XVII A. Furetière hablaba del romanesco en cuanto a algo afín a la novela y, en consecuencia, a lo fabuloso e increíble⁴³⁹ y el Dr. Johnson en 1755 definía “romantik” como aquello que: “recuerda los cuentos o romances, extraño, improbable, falso, fantástico, lleno de paisajes naturales”⁴⁴⁰. Por lo tanto, podría decirse que el origen del término “romántico” y está estrechamente vinculado al mito ya que ambos se relacionan con lo irracional, lo falso, lo fantástico, etc.

Debido a que se destruyeron muchos textos e imágenes mitológicas y a que hubo muchos años de sequía mitológica, el ser humano dejó de saber interpretarla. Pero el afán por el estudio, la recopilación y la historiografía propios del siglo XIX posibilitó que muchas personalidades como, los hermanos Schlegel o F. Creuzer intentaran organizar los mitos y las religiones de la antigüedad⁴⁴¹. Los hermanos

⁴³⁵ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 17.

⁴³⁶ Ibídem.

⁴³⁷ GRAS BALAGUER, Menene, óp. cit., pp. 16-17.

⁴³⁸ Ibídem.

⁴³⁹ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 17.

⁴⁴⁰ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 26.

⁴⁴¹ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 35.

Grimm, discípulos de J. G. Herder, también estudiaron los antiguos textos para posteriormente hacer una selección de todos ellos y en ellos se basaron para escribir sus cuentos populares.

“El mito equivale a la forma primitiva de un conocimiento balbuciente que no aprehende más que pedacitos desfigurados de la realidad: desde el momento en que uno ya no se reconoce a sí mismo en lo que imagina, tampoco puede reconocerse en ello ninguna presencia, ninguna realidad fuera de uno mismo”⁴⁴².

Por lo tanto la pintura de historia, género dentro del cual se incluye la pintura mitológica, fue muy popular durante el siglo XVIII y, gracias a la aparición de la historiografía, también en el siglo XIX ya que el mito está ligado irremediabilmente a su representación iconográfica. Tanto es así que durante el Neoclasicismo 69 artistas realizaron, según A. R. Navarrete Orcera, nada más y nada menos que 254 obras de temática mitológica. Aunque en el Romanticismo este género también se desarrolló, su producción fue menos prolífica ya que fueron un total de 27 artistas los que trabajaron el tema de la mitología y 75 las obras que crearon⁴⁴³. Tal y como puede observarse, la cantidad de obras de temática mitológica es mucho mayor en el Neoclasicismo que en el Romanticismo, pero la cantidad no está relacionada con la calidad, ya que en relación cantidad-repercusión, son más las obras pictóricas románticas que han trascendido en la historia que las neoclásicas, cuando lo lógico hubiera sido que a mayor producción mayor transcendencia, por probabilidad. Un ejemplo práctico es la pintura de Ingres *Júpiter y Tetis*, una composición de proporciones gigantescas, tal y como era habitual en la pintura de historia. A pesar de cumplir todos los requisitos del Neoclasicismo: un dibujo cuidado, una temática mitológica, un gran tamaño, etc., fue muy criticada por la Academia ya que encontraba que su temática era banal para una pintura de esa magnitud; le faltaba una historia, un mensaje ético que justificara tal extensión de pintura⁴⁴⁴.

Precisamente, una de las reivindicaciones románticas fue el abandono de los temas clásicos en pro de temas más modernos y de actualidad que satisficieran las necesidades sociales modernas; L. Daumier, por ejemplo, reivindicó la necesidad de pertenecer al propio tiempo⁴⁴⁵ y A. Jal escribió en un comentario sobre El Salón de París de 1824: “ya está bien de griegos de la antigüedad; son los griegos modernos los que me interesan”⁴⁴⁶. H. Beyle, más conocido por su seudónimo Stenhal, simplifica la cuestión calificando el arte del Romanticismo como aquel que agrada a los contemporáneos, y el clasicismo, por el contrario, sería aquel que agrada a los antecesores⁴⁴⁷.

“Héctor, Aquiles, Agamenón, me aburren con su sublimidad: Georges, Colocotroni, Odysseus, Jorgaki, son estos los nombres que vibran en mi corazón. Yo he llorado bastante las eternas desventuras de la eterna Troya; ¡Ipsara!, mi alma se conmueve

⁴⁴² DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 65.

⁴⁴³ NAVARRETE ORCERA, Antonio Ramón, La mitología a través de la pintura: estado de la cuestión. Estudios clásicos 109, 1996.

⁴⁴⁴ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, óp. cit., p. 44.

⁴⁴⁵ REYERO, Carlos, óp. cit., p. 49.

⁴⁴⁶ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 237.

⁴⁴⁷ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, óp. cit., pp. 30-31.

con tus recientes desventuras. ¿Qué representan para mí los soldados del rey Príamo? Los keflis, los anatolios me preocupan”⁴⁴⁸.



[58] Jean-Auguste Dominique Ingres, *Júpiter y Tetis*, 1811.

Sin embargo, no fue una tarea fácil ya que muchos de los artistas románticos se vieron en la disyuntiva moral de querer formar parte de su presente pero sin renunciar a la tradición, que en muchas ocasiones era útil y válida y hubiera sido un craso error despojarse de ella; como dijo E. Delacroix, se trataba de: “ser

⁴⁴⁸ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 238.

romántico sin dejar de ser clásico”⁴⁴⁹. Todo este sentimiento inundó el siglo XIX y penetró en todos los artistas desde J. A. D. Ingres hasta E. Manet. T. Géricault por ejemplo, trató toda su vida de crear obras modernas pero sin alejarse de la tradición, románticas sin dejar de ser clásicos, es decir, “cuadros de concepción tradicional que al mismo tiempo satisficieran las nuevas necesidades de una sensibilidad totalmente moderna”⁴⁵⁰. Anhelaba volver a hallar la perspectiva que aunaba la historia y el mito que les permitió a los clásicos expresar pictóricamente, hechos repletos de significados familiares⁴⁵¹.

Por ello los artistas del Romanticismo no abandonaron la mitología, es más P. H. de Valenciennes cuestiona los temas no mitológicos alegando: “¿le habla al corazón como un cuadro de la arcadia? ¿Estimula la imaginación como uno de Polifemo? ¿Inspira reflexiones profundas como el entierro de Foción?”⁴⁵². Sencillamente, iban a tratar el tema de una manera diferente a los pintores neoclásicos. Éstos se limitaban a representar escenas mitológicas sin más pretensión que demostrar sus habilidades técnicas y pictóricas, es decir, servirse de ella como un recurso bello y meramente temático, para un fin, que, en su opinión, era mayor. Sin embargo, los artistas del Romanticismo buscaron similitudes entre los acontecimientos del momento y los de épocas del pasado, como ya se venía haciendo desde el siglo XVIII⁴⁵³, estableciendo paralelismos entre ellos. Un claro ejemplo de ello es *Romanos de la decadencia* [59] de T. Couture, cuadro que solo debería ser tildado de clásico en su ejecución ya que, aunque predomina más el dibujo que el color, contrapone lo antiguo y lo moderno, es decir, se sirve de personajes antiguos, en este caso los romanos, para denunciar un hecho del presente, concretamente compara a esos ebrios y lujuriosos romanos más preocupados por su placer personal que por la situación social con el gobierno francés.

De esta forma, las escenas mitológicas les sirvieron a los artistas decimonónicos para representar cuestiones filosóficas, tanto del momento como las que durante toda la historia de la humanidad han preocupado e intrigado al ser humano, como por ejemplo el origen del universo o el destino de la humanidad, más allá de los aspectos eventuales que adopta el mito a lo largo de la historia. Es decir, tanto en el caso neoclásico como en el romántico, la mitología es un pretexto, ambos se sirven de ella para sus propios fines, pero con la gran diferencia de que los Románticos tienen una pretensión más elevada y compleja que los neoclásicos ya que reinterpretan los temas mitológicos hasta hacerlos suyos, dando así un nuevo sentido a la mitología. Bajo la opinión romántica, el mundo antiguo solo podía regenerarse a la luz de la sensibilidad moderna, en el sentido “baudelairiano” del término⁴⁵⁴.

En *La maja desnuda* [34] de F. Goya, por ejemplo, pueden apreciarse ciertos paralelismos con *Venus dormida* de Giorgione y *Venus en el espejo* de D. Velázquez, pero mientras que Giorgione y D. Velázquez idealizan mitológicamente el desnudo

⁴⁴⁹ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., pp. 316-317.

⁴⁵⁰ Ibídem.

⁴⁵¹ Ibíd., pp. 310-311.

⁴⁵² HONOUR, Hugh, óp. cit., pp. 69-70.

⁴⁵³ REYERO, Carlos, óp. cit., p. 44.

⁴⁵⁴ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 222.



[59] Thomas Couture, *Romanos en decadencia*, 1847.

femenino de la diosa, F. Goya expresa puramente la realidad de lo que contempla casi con descaro⁴⁵⁵, despoja a la figura de toda divinidad convirtiéndola así en humana. Muchos críticos de arte apuntan a que *La maja desnuda* [34] ya no hace referencia a una diosa del Olimpo y que tampoco representa a la Duquesa de Alba de la que F. Goya estaba enamorado, simplemente representa a una mujer normal y corriente que mira al espectador hastiada de “ser Venus”, o estar en su pose. Pero aunque F. Goya, por su peculiar personalidad irónica, critique, de alguna manera, el hecho de representar reiteradamente a la Venus clásica y al resto de las mujeres como tales, él mismo es afectado por la influencia de la diosa para pintar su crítica. La representación gráfica del desnudo femenino en la pintura de Giorgione, Tiziano, Miguel Ángel, A. Durero o N. Poussin gira en torno a la perfección mítica, al deseo de representar algo que vaya más allá de lo humano, pero el aspecto erótico-sensual se supera y se argumenta por la propia acción creativa. Por eso luego F. Goya pinte *La maja vestida* en la que reemplaza el componente mítico y sublima por el deseo superficial y veraz, de ahí que ya no mantenga una actitud de diosa, sino el deseo terrenal de una joven mujer y en ello reside la modernidad de estos cuadros⁴⁵⁶.

También E. Manet en su obra *Olympia* [35], cuadro inspirado en *La Venus de Urbino* de Tiziano, representa a una prostituta parisina, una vez más se desacraliza la figura de la diosa. Incluso en su libro titulado *Manet, Olympia* (1976), T. Reff abre una línea de debate en la que apunta que *La Venus de Urbino* de Tiziano, podría no representar a una diosa sino también a una cortesana, en este caso, veneciana real⁴⁵⁷. En A. L. Girodet, pintor que avanza el Romanticismo, se observan las dos caras de la moneda: la mujer-diosa y la mujer-humana, o mujer-prostituta, que él

⁴⁵⁵ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., pp. 390-391.

⁴⁵⁶ Ibíd., pp. 392-393.

⁴⁵⁷ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, óp. cit., p. 167.



[60] Anne-Louis Girodet, *Mademoiselle Lange como Venus*, 1798.

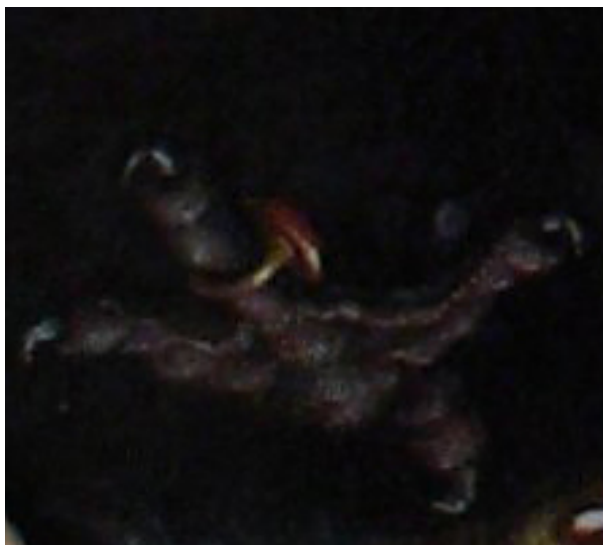


[61] Anne-Louis Girodet, *Mademoiselle Lange como Danae*, 1799.

asocia, respectivamente, a Venus y a Danae. En un primer cuadro [60], pinta a la bella y talentosa Mademoiselle Lange como Venus, intentando reflejar su majestuosidad. A pesar de que mantiene una pose erguida, mantiene esa actitud y esa apariencia “venusíacas” al igual que los cuadros de Giorgione y D. Velázquez.

Sin embargo, a la actriz no le agradó el cuadro, le ordenó que lo retirara de la visión pública y se negó a pagarlo. Es entonces cuando A. L. Girodet furioso pinta un segundo cuadro [61] en el que utiliza la mitología para resaltar sus vicios de forma satírica, al contrario de lo que hizo en el primer cuadro donde la utiliza para

resaltar sus virtudes. En esta segunda obra, titulada *Danae*, representa a Mlle. Lange como a una prostituta que disfruta almacenando sus monedas de oro. Son muy significativos los símbolos que aparecen en el cuadro y que hacen alusión a sus amantes, como por ejemplo, un pavo ataviado con plumas de pavo real y que



[62] Detalle de *Mademoiselle Lange como Danae*.



[63] Detalle de *Mademoiselle Lange como Danae*.



[64] Detalle *Mademoiselle Lange como Danae*.

porta un anillo de oro en una de sus patas que representa a su último amante y marido Michel-Jean Simons, con el que se casó por dinero, o la horrible máscara con una moneda de oro en una de sus cuencas oculares situada en la parte inferior izquierda del cuadro que representa a Lord Lieuthraud, otro de sus amantes. Finalmente el espejo que sostiene está roto, lo que simboliza su incapacidad para verse a sí misma tal y como es verdaderamente: una adúltera, caprichosa y avariciosa⁴⁵⁸. Esto responde a una corriente anunciada en la obra *Sartus Resartus* de T. Carlyle, llamada “sobrenaturalismo natural” la cual tiende a naturalizar lo sobrenatural y humanizar lo divino⁴⁵⁹.

El tema concerniente a las cortesanas fue uno de los más populares en el siglo XIX ya que en primer lugar, es la concepción más mundana y vulgar que se le puede atribuir a una mujer y, por tanto, más relacionada con lo humano; y en segundo lugar, abría una puerta a la imaginación y exhortaba a posicionarse moralmente de forma clara y a expresar algún tipo de emoción al respecto: ya

⁴⁵⁸ My daily art display [en línea] [consultado el 07/11/2016]. Disponible en: <https://mydailyartdisplay.wordpress.com/2011/08/30/mademoiselle-lange-as-danae-and-mademoiselle-lange-as-venus-by-anne-louis-girodet/>.

⁴⁵⁹ ABRAMS, Meyer Howard, óp. cit., p. 54.

fuera irritación, compasión, etc., como le dedicó C. Baudelaire a *Madame Bovary*: “seamos, pues, vulgares, en nuestra elección del tema, puesto que el escoger uno demasiado grandilocuente es una impertinencia para el lector (espectador) del siglo XIX”⁴⁶⁰.

En cualquier caso, la pintura mitológica se hará eco, a través de los románticos, de la angustia que vivía la sociedad europea del siglo XIX, encontrando en ello una excusa para poder representar la violencia, la melancolía y el desasosiego⁴⁶¹. Por ello se afanaron en buscar mitos nuevos, desconocidos, ignorados o desechados por artistas anteriores, más sombríos y violentos, acordes a sus preferencias y a la sociedad del momento, de herencia *miguelángel*esca y barroca como el *Perseo* de J. Blanc, pero también mitos paganos como *Dante y Virgilio* [306] de W. Bouguereau. Por otro lado, también perpetuaron el misterio inquietante y simbólico del mito, creando escenas más íntimas como vemos en *Jasón y Medea* [65] de G. Moreau, cuya obra se encuentra a medio camino entre el Romanticismo y el Simbolismo pero bebió largo tiempo del Romanticismo, considerado el padre del Simbolismo. Incluso filósofos como F. Hegel reivindicaban que era necesario salvaguardar todo aquello que continuaba siendo válido en los mitos⁴⁶².

F. Schlegel abogaba por la creación de una nueva mitología que sería una síntesis entre las íntimas profundidades del alma, es decir, la base que unifica toda la poesía y el arte modernos, la interioridad revolucionaria del idealismo filosófico y los descubrimientos de la ciencia moderna⁴⁶³. F. Schlegel también defiende que todo sujeto realmente creativo es responsable de crear su propia mitología, por ejemplo, el visionario y artista arquetípico, W. Blake, crea a Los, su propio personaje mitológico, una especie de dios herrero, la profesión más vinculada a la magia y al poder desde tiempos inmemoriales⁴⁶⁴, que ocuparía el cargo de dios de la imaginación y para justificar su creación alega: “debo crear un sistema, o ser esclavo del de otro hombre”⁴⁶⁵. Según F. Schelling, la humanidad aguarda a un nuevo Homero pero renovado, que hable en términos mitológicos a los que se les hayan incorporado los hallazgos de la filosofía moderna⁴⁶⁶. A propósito o no, esto hace referencia a los artistas románticos, tanto escritores, como artistas plásticos como músicos, etc., cada uno utiliza su lenguaje para hablarle al mundo, un lenguaje individual que hace completamente suyo. La *Naturphilosophie* es el planteamiento para la creación de una nueva mitología universal que aunaría el mito griego y la voluntad, aparentemente antagónica, de la cristiandad que pretende personificar el Espíritu Divino de esa nueva religión en un nuevo *mythus*⁴⁶⁷.

⁴⁶⁰ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, óp. cit., p. 165.

⁴⁶¹ Texto encontrado en la exposición *El canto del cisne. Pinturas académicas del Salón de París. Colecciones Musée D’Orsay*. En la Fundación Mapfre del 14 de febrero al 3 de mayo de 2015. En la sala VIII: *El mito: la eternidad de lo humano en cuestión*.

⁴⁶² ABRAMS, Meyer Howard, óp. cit., p. 54.

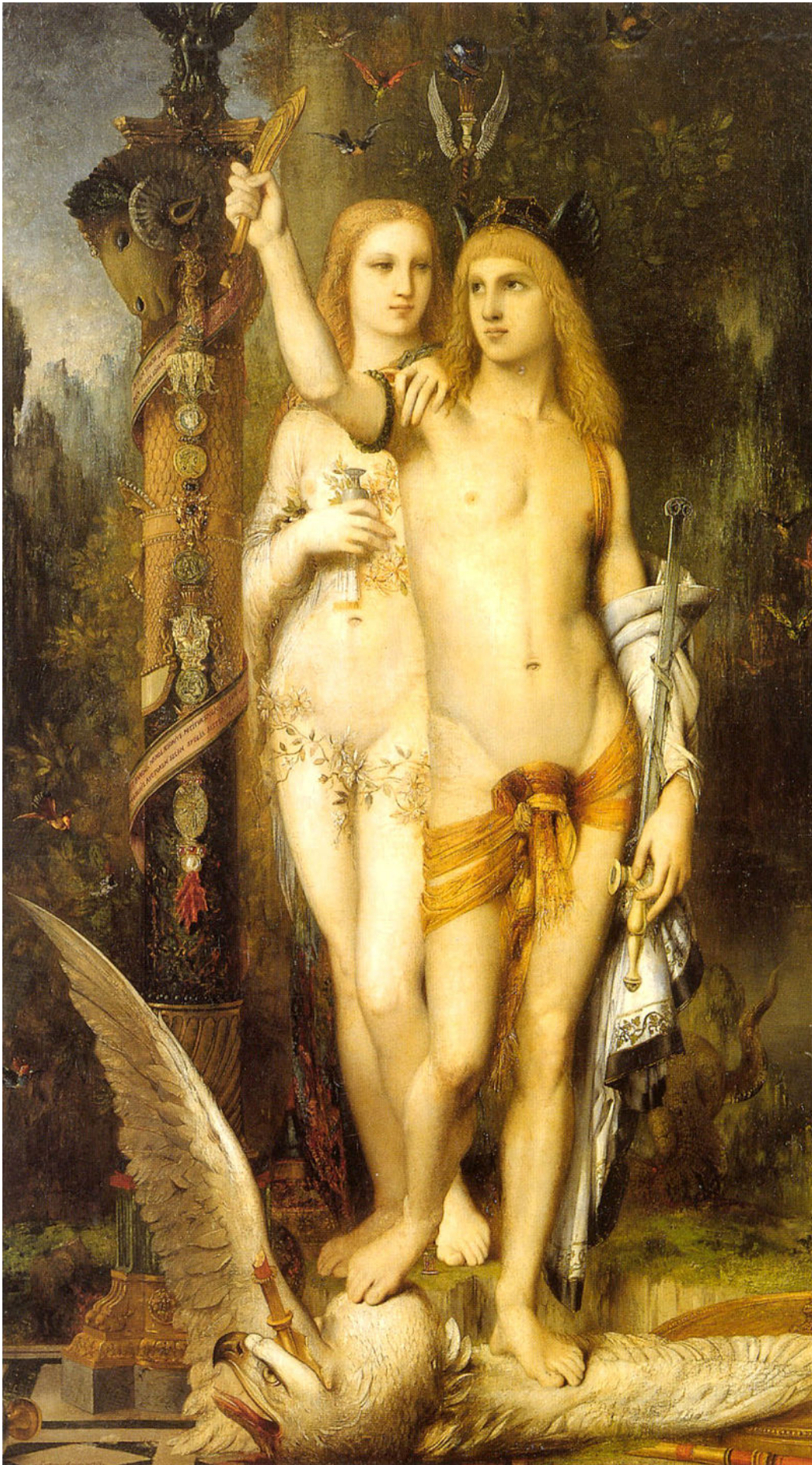
⁴⁶³ *Ibidem*.

⁴⁶⁴ Véase apartado II. 5. de esta tesis doctoral.

⁴⁶⁵ ABRAMS, Meyer Howard, óp. cit., p. 254.

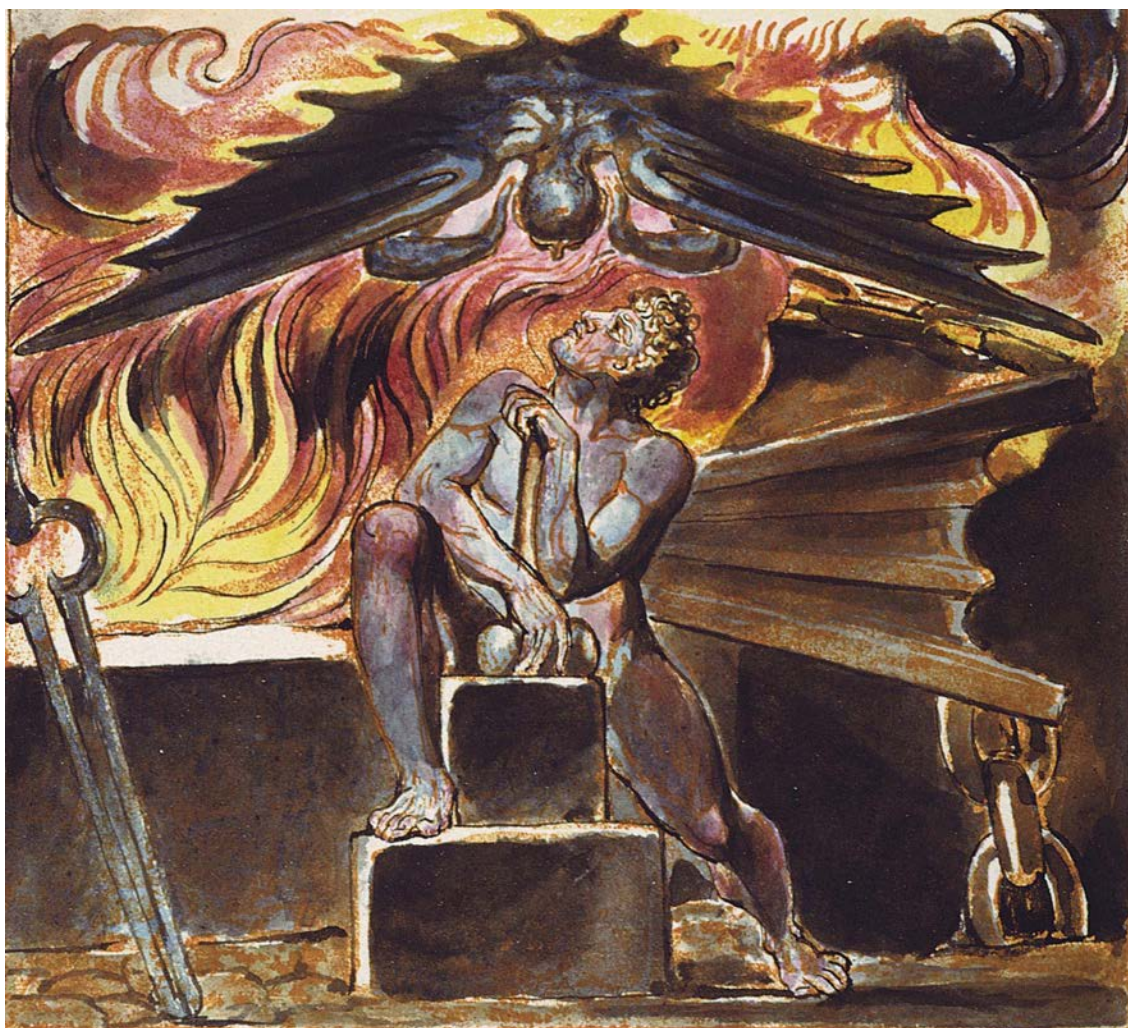
⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 219.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 54.



[65] Gustave Moreau, *Jasón y Medea*, 1865.

Por eso, dentro del Romanticismo europeo, las reflexiones de T. Géricault son más significativas que las de E. Delacroix porque desde que pintó *Coracero Herido* [43], cuyo tamaño revela la ambición del pintor, introduce en él, y con él, una nueva simbología, borrosa pero fuerte y vinculada a una ampliada consciencia de la realidad. La obra simboliza el sufrimiento y la derrota heroica⁴⁶⁸, es una nueva manera de comunicar y a partir de la cual confeccionaría su propio lenguaje individual y característico.



[66] William Blake, *Los* en el poema *Jerusalem*, 1804-1820.

Existen muchas y sugestivas similitudes entre el lenguaje y el arte, necesarias para cualquier investigación de carácter mínimamente formal, pero el arte no comparte la característica del lenguaje que permite clasificarlo en diccionarios. El arte posee un código privado y su interpretación genera una inmediata sensación de desasosiego que acarrea multitud de inconvenientes pues nunca se puede estar convencido de cuál es la interpretación adecuada. Los significados varían y se redefinen conforme el paso del tiempo y las nuevas situaciones. La variación de las acepciones es tan básica en el lenguaje como la posibilidad de reemplazar un vocablo por otro, una facultad que, paradójicamente, lo afianza. El lenguaje simbólico que se deseaba para el arte no debía proceder de las volubles

⁴⁶⁸ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 232.

convenciones transferidas por la tradición, es por ello que los artistas desecharon una gran parte de la iconografía tradicional, con su exuberante dificultad y sus numerosos medios de significado⁴⁶⁹. Por ello en muchas ocasiones los artistas del Romanticismo se sirvieron de la mitología para configurar sus propias alegorías⁴⁷⁰ sobre conceptos más complejos o inapropiados tales como: sórdidos, afrentosos, vergonzantes, etc. El empleo de la alegoría fue abundante y resultó muy práctico en la pintura del Romanticismo, consiste en un desplazamiento del significado que consiste en representar una realidad o concepto a través de otra realidad o concepto diferente que se relaciona con el original porque guardan cierto parecido o semejanza. S. T. Coleridge escribía al respecto del símbolo perfecto que: “vive en aquello a lo que simboliza y se asemeja, al igual que el cristal vive en la luz que transmite, y es transparente como ella misma”⁴⁷¹. De ahí la necesidad de buscar paralelismos en el pasado o en otros lugares para crear sus composiciones. La alegoría les permitía representar de forma camuflada, escondida o sutil situaciones sociales, políticas, etc.; o sus propios sentimientos, percepciones, sensaciones, etc., e incluso proporcionar una imagen determinada a aquello que no la tiene para facilitar su comprensión. La alegoría puede hacer referencia a una nimiedad o a un auténtico misterio y en el proceso de averiguación se activan las emociones y la atracción toma partido⁴⁷². Al no ser tan evidente, solo unos pocos estaban al alcance de poder interpretar las obras románticas, tal y como declaró W. Blake: “aquello que puede hacerse explícito al idiota, no es digno de mi atención”⁴⁷³. Es por ello que Prometeo se convierte en arquetipo del artista romántico, artista dionisiaco en palabras de F. Nietzsche⁴⁷⁴, ya que, entre otros paralelismos, lleva la mitología a la humanidad igual que Prometeo le llevó el fuego. Otra particularidad de la alegoría es que al no manifestarse un significado concreto no existe una correspondencia concreta, generando así multitud de interpretaciones, de ahí el desasosiego de su interpretación. Pero aunque no se comprendan del todo estas pinturas llenas de significado, sumergen al espectador en un mundo misterioso y fascinante, proporcionándole momentos muy satisfactorios y gratos junto a ellas⁴⁷⁵.

Otra de las razones por las que utilizaban la mitología es porque es un tema tan antiguo como el mundo, presente en todas las épocas y lugares que constituye un lenguaje universal para la humanidad y que forma parte de todo individuo porque vive latente en el inconsciente colectivo. Por eso muchas veces los mitos se utilizan de forma consciente y otras de forma inconsciente ya que es hereditario⁴⁷⁶ y al mismo tiempo lo hace inteligible y reconocible para la mayoría de la sociedad. La mitología emociona por su magia, el rejuvenecimiento de sus misterios y el íntimo brillo cósmico que la alienta⁴⁷⁷. Tampoco es de extrañar que en los tiempos convulsos que vivió Europa durante el siglo XIX, los artistas se decantaran por la

⁴⁶⁹ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, óp. cit., pp. 76-77.

⁴⁷⁰ Aunque se utilicen indistintamente, en mi opinión podría decirse que la alegoría es a la pintura lo que la metáfora a la literatura, pero semánticamente significan lo mismo.

⁴⁷¹ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, óp. cit., p. 37.

⁴⁷² *Ibíd.*, p. 119.

⁴⁷³ ABRAMS, Meyer Howard, óp. cit., p. 254.

⁴⁷⁴ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 30.

⁴⁷⁵ CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y...* óp. cit., p. 270.

⁴⁷⁶ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 27.

⁴⁷⁷ *Ibíd.*, pp. 376-377.

mitología en un intento de reformular o crear nuevos mitos que reemplazaran a los dañados antiguos mitos de origen que sustentaban la sociedad. Aprovechando la ola de creatividad que acompañaba a los periodos de crisis, se sirvieron de su talento y destreza para dar una nueva vida y una nueva función a lo clásico. Pero lo que prima en la pintura en el Romanticismo es la alegoría, la pintura es solo un canal para transmitirla y su calidad muchas veces no depende de su valor estético, sino de la escena representada. El pintor se ve obligado pues a ser un diestro dramaturgo, diseñador de vestuario, etc.⁴⁷⁸.



[67] Eugène Delacroix, *La libertad guiando al pueblo*, 1830.

La pintura de E. Delacroix denota, sin lugar a dudas, la naturaleza alegórica de todas las figuras femeninas, todas ellas representadas de la manera más apolínea posible, con aire “clásico” y manteniendo una postura gloriosa y al mismo tiempo suplicante⁴⁷⁹. Esto puede verse en su obra *Grecia expirando sobre las ruinas de Missolonghi* [29], citada anteriormente, *Medea furiosa* [70] o en *La libertad guiando al pueblo* [67], símbolo del Romanticismo y de sus infinitos aspiraciones y deseos, y en el que existe un evidente contraste entre una figura alegórica y la realidad del hecho en cuestión⁴⁸⁰. Simboliza la libertad representada como una muchacha joven con un pecho al descubierto que empuña la bandera francesa. Pero podría irse más allá incluso y aventurarse a decir que no es una mera muchacha humana, sino que

⁴⁷⁸ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, óp. cit., p. 118.

⁴⁷⁹ DE PAZ, Alfredo., óp. cit., p. 335.

⁴⁸⁰ Ibíd., p. 237.



[68] Detalle de *La libertad guiando al pueblo*.



[69] Detalle de *La libertad guiando al pueblo*.

es más bien una diosa, una Venus a la que el resto de figuras de la composición admiran y veneran, es una diosa indomable e invulnerable. Esta figura está inspirada en una canción popular, idealizada y cuya representación iconográfica está influenciada por fuentes del pasado como la diosa Nike. El cuadro posee una iluminación que recuerda a los cuadros tenebristas de Caravaggio quien los llevaba al claroscuro en su máxima expresión, al abundar los tonos oscuros recuerda inmediatamente también a F. Goya. Una vez más, el suceso histórico, a pesar de ser contemporáneo queda convertido en mito⁴⁸¹, no es la imagen de una revolución, sino el mito y la alegoría de una revolución⁴⁸².

En estos detalles del cuadro puede apreciarse claramente como los individuos que aparecen en el cuadro, independientemente de la clase social a la que pertenezcan, tienen sus ojos puestos en “la diosa de la libertad” e incluso uno de ellos está postrado a sus pies demostrándole su lealtad y fidelidad como si de una reina se tratara.



[70] Eugène Delacroix, *Medea, La furia de Medea o Medea furiosa*, 1826.

En su obra *Medea furiosa* [70], E. Delacroix también pinta a una mujer, pero en esta ocasión el contraste que se aprecia consiste entre la imagen cristiana de la compasión en la que confluyen la belleza sensual y la violencia imprudente, la fuerza animal y el horror. En todo ser humano hay dos caras: la natural y la civilizada, en el caso de Medea la cólera que le produce el rechazo y el abandono de su esposo Jasón le hace exteriorizar ese lado irracional y demencial. El mismo rechazo que ella siente lo proyecta hacia los hijos de Jasón, que ya no ve como suyos sino del que ahora es su enemigo, es una madre enloquecida y trastornada. Por otra parte, existe otra versión que indica que Medea mata a sus hijos antes de que los maten otros, para que no tengan que sufrir, en cualquier caso ni la locura ni el asesinato son

⁴⁸¹ DE PAZ, Alfredo., óp. cit., pp. 335-337.

⁴⁸² MALTESE, Corrado, *Delacroix*. Milán, 1965, pp. 39-40. En DE PAZ, Alfredo., óp. cit., p. 335.

justificables. La obra no es una mera ilustración al pasaje de Eurípides sino una traducción de un suceso a la lengua del Romanticismo y de la experiencia moderna⁴⁸³.



[29]



[67]



[70]

También se puede apreciar la alegoría en el famoso y ambicioso proyecto de Philipp Otto Runge conocido como *Las horas del día* del cual solo terminó la primera obra: *La mañana* [71]. El cuadro representa a la diosa Aurora en el centro de una composición simétrica con la luz propia del amanecer. Es un intento de personificar lo impersonificable, de darle una imagen, en este caso humana, a aquello que no la tiene.

Innumerables son las representaciones iconográficas del famoso combate que acontece desde tiempos primordiales entre el bien y el mal⁴⁸⁴, y por supuesto los artistas románticos y los del siglo XIX en general, también hicieron obras relacionadas con el tema. El bien y el mal son representados respectivamente por diversos personajes: el bien suele estar representado por un dios, un héroe o un santo; mientras que el mal suele estar representado por un dragón, demonio, serpiente, monstruo, etc. En muchas ocasiones este monstruo tiene relación con el agua, ya sea porque aparezca en ella, habite en ella, o la custodie. Los dos casos más representados en la iconografía del siglo XIX son la lucha entre San Jorge y el dragón y la de Apolo contra Pitón, aunque existen casos aislados y menos habituales como *Thor luchando contra la serpiente de Midgard* de J. H. Füssli. El motivo de la realización de esta obra quizás se debe, en primer lugar, a su fascinación por lo oscuro y, en segundo lugar, a que su maestro J. J. Bodmer le introdujo en el conocimiento de la literatura: de Homero, Dante, W. Shakespeare, J. Milton, e incluso, de los Nibelungos⁴⁸⁵, entre otros.

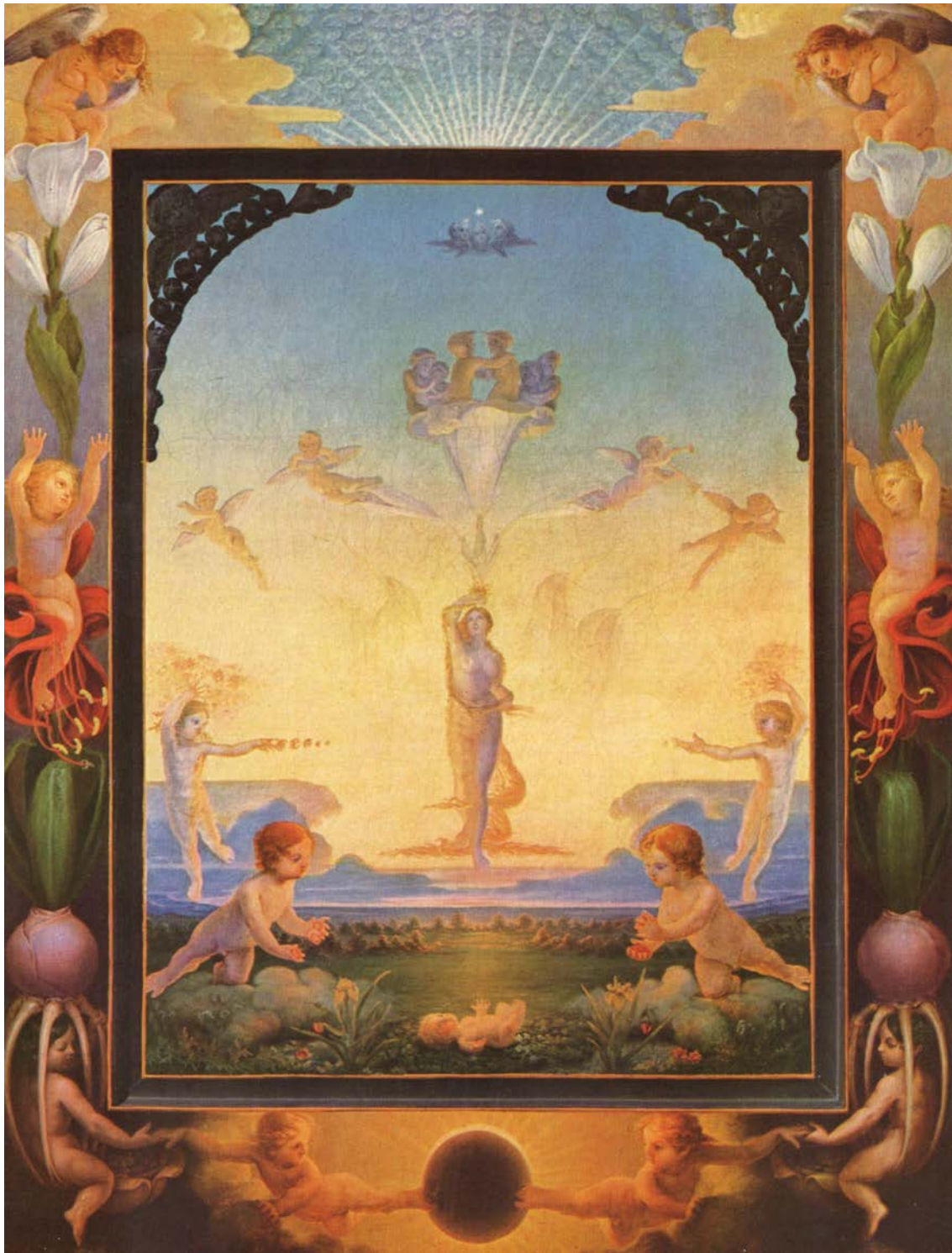
Todas las corrientes artísticas del siglo XIX posteriores a la creación del Romanticismo han utilizado la alegoría al igual que lo haría éste, puesto que el

⁴⁸³ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 223.

⁴⁸⁴ Véase apartado II. 3. 3. de esta tesis doctoral.

⁴⁸⁵ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 355.

Romanticismo influyó en gran medida a los posteriores movimientos artísticos tales como los nazarenos, los prerrafaelitas, los simbolistas, etc.



[71] Philipp Otto Runge, *La mañana*, 1808.

Los románticos encontraron en la literatura una fuente de inspiración y representaron algunas de sus escenas y personajes plásticamente. No hay que olvidar que las historias que se muestran en la literatura, en las se inspiran estas pinturas, no dejan de ser mitos. Por ejemplo los textos de Homero, Ovidio, Hesíodo,

Eurípides, etc., constituyen una fuente mitológica primigenia de inspiración por lo que los textos creados a posteriori, como por ejemplo las novelas, también lo fueron. Traducir el texto a imagen requería de mucha imaginación, pero al mismo tiempo facilitaba la inclusión de la dosis requerida de poesía. obras plásticas inspiradas en Dante, W. Shakespeare, J. W. Von Goethe o W. Scott en las que pueden apreciarse rasgos típicamente románticos, sobre todo, por la difusión literaria que provocaron tanto en el género trovadoresco ingresiano, por ejemplo la historia de Pablo y Francisca (1819), como en el colorismo neobarroco de E. Delacroix. *El entierro de Atala* [77], pintado por A. L. Girodet y basado en la novela *Atala ou les amours de deux sauvages dans le désert* escrita por F. R. De Chateaubriand, es un claro ejemplo del encuentro entre la poesía pictórica y la inspiración literaria, tanto por los colores empleados en él como por el exotismo del tema⁴⁸⁶.



[72] Eugène Delacroix, *San Jorge matando al Dragón*, 1847.

La cruz que aparece en el cuadro de A. L. Girodet recuerda bastante, por posición, colorido y tamaño a la que C. D. Friedrich pinta en su obra titulada *El Altar de Testchen* [79]. Este hecho constata que ya sea de forma directa o indirecta, la religión está presente en la pintura del siglo XIX.

Otro gran ejemplo es el techo del Palacio de Borbón en el que sus cinco cúpulas están decoradas con veinte pasajes bíblicos, mitológicos y de la historia antigua. La composición de una de sus cúpulas está inspirada en el limbo dantesco, partiendo

⁴⁸⁶ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 237.



[73] Gustave Moreau, *San Jorge y el dragón*, 1889-1890.

del canto IV del infierno de Dante, la cual se subdivide en cuatro grupos. El más importante se sitúa en el centro y muestra a Homero, apoyado sobre un gran cetro,



[74] Eugène Delacroix, *Apolo derribando a la serpiente Pitón*, 1850-1851.

junto a Ovidio, Estacio y Horacio en el instante en el que dan la bienvenida a Dante y a Virgilio. E. Delacroix también se inspiró en Dante, concretamente en el canto X de su purgatorio, para crear *La justicia de Trajano* (1840)⁴⁸⁷ y *La barca de Dante* [305]. J. W. Von Goethe, W. Shakespeare y W. Scott inspiraron a E. Delacroix para crear algunas de sus mejores obras, como *El rapto de Rebeca*, elaborada en 1846, se basa en la novela *Ivanhoe* de W. Scott⁴⁸⁸. Pero sin duda fue la obra de Lord

⁴⁸⁷ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., pp. 341-343.

⁴⁸⁸ Ibídem.

Byron *La muerte de Sardanápalo* [80] quien inspiró al artista para crear uno de sus cuadros más agresivos y conseguidos titulado de la misma forma⁴⁸⁹.



[75] Detalle de *Apolo derribando a la serpiente Pitón*.

El pintor M. von Schwind también se inspiró en la poesía popular, en cuentos y en leyendas para crear sus obras sin caer en la mera ilustración. Escogió como fuente

⁴⁸⁹ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 237.

de inspiración la caballería medieval y dispuso cierta distancia irónica con los héroes que representaba ⁴⁹⁰.



[76] Johann Heinrich Füssli, *Thor luchando contra la serpiente Midgard*, 1788.

⁴⁹⁰ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., pp. 286-287.



[77] Anne-Louis Girodet, *El entierro de Atala*, 1808.



[78] Detalle de *El entierro de Atala*.



[79] Caspar David Friedrich, *Altar de Testchen o La cruz de las montañas*, 1807-1808.

En Inglaterra, fue muy importante la influencia que ejerció la poesía de Ossian, también apodado como “el Homero del norte”, es una figura legendaria tanto en la literatura como en las artes, y colaboró en gran medida al nacimiento del Romanticismo en Europa. La leyenda de Ossian inspiró a muchos artistas tales como A. L. Girodet, F. P. Gérard o J. A. D. Ingres quien pinta *El sueño de Ossian* [81] en 1813. El cuadro del primer pintor, situado en el techo del castillo de Malmaison,

en el que Ossian recibe las almas de los héroes franceses, es sin duda el prelude del Romanticismo en el arte. En él aparecen héroes franceses como Dujommier, Hoche, Marceau, etc., que se reencuentran en el paraíso de Odino bajo las sombras de Ossian y de otros guerreros. Lo más fascinante de la composición son los fantasmas y las sombras iluminadas y espectrales que parecen provocadas por el clima vaporoso que las rodea⁴⁹¹. Otro ejemplo es el cuadro de F. P. Gérard que muestra a Ossian solo y ciego cantando con su lira al pasado⁴⁹², a pesar de que este pintor está considerado como un pintor neoclásico, su obra sobre Ossian es de índole claramente romántica, muestra de ello son las ruinas que se observan al fondo de la composición y la soledad y la enfermedad de Ossian que le llevan a recordar con nostalgia tiempos antiguos. Efectivamente el mito de Ossian se convirtió en uno de los temas favoritos del Romanticismo.



[80] Eugene Delacroix, *La muerte de Sardanápalo*, 1827.

La imaginación fue calificada por C. Baudelaire como “la reine des facultés” y jugaría un papel determinante en la estética romántica, el papel previamente reservado a la razón⁴⁹³. Los románticos atribuían la trivialidad de las cosas a la falta de imaginación⁴⁹⁴; ya que, gracias a su asombroso potencial creativo, posee la habilidad de transformar cualquier tema, ya fuera histórico, mitológico o

⁴⁹¹ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 297.

⁴⁹² Ibíd., p. 27.

⁴⁹³ HONOUR, Hugh, óp. cit., p. 52.

⁴⁹⁴ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 193.

religioso⁴⁹⁵. Según la opinión romántica de E. T. A. Hoffmann, la imaginación y sus frutos más descabellados no son solo algo propio de la infancia sino una vía de enseñanza y experiencia tan lícita como la razón. Pero lo que plantean los románticos es ir más allá de la imaginación y profundizar en su origen, ya que el hecho de que un autor o un artista dé libertad a su imaginación en sus obras, ya sean literarias o plásticas, puede revelar una concepción más compleja del ser humano. Porque la imaginación no consiste solo en la creación de seres o situaciones ficticias, sino que también genera unas circunstancias que rodean a cada personaje, le dotan de una vida en un mundo paralelo cuya frontera es la mente de su creador. Los románticos creen y apoyan el potencial creativo e imaginativo del inconsciente humano, por eso crean nuevos temas que les permiten jugar con la dicotomía realidad-imaginación, como por ejemplo: contraponer la realidad y la ficción, la vigilia y el sueño, etc. Es absurdo tratar de discernir si lo que le ocurre al personaje de la obra artística está ocurriendo en la realidad o es una imaginación suya, puesto que el personaje es un ser irreal y por tanto no puede estar ocurriéndole nada de lo que se expone en la obra, ambos son fruto de la imaginación de su creador. Pero sí es cierto que las situaciones que le ocurren a los personajes pueden ser un reflejo de los conflictos interiores que sufre su creador y el detonante puede ser la pérdida de un ser amado, una enfermedad, etc.⁴⁹⁶.

La respuesta a la reiterada utilización de temas clásicos, literarios o históricos solo puede hallarse tratando de transportar la imaginación fuera del tiempo, en una lejana e inaccesible distancia. Un lugar imaginario y fabuloso que puede ser creado al antojo del artista, un lugar donde todo y nada es posible al mismo tiempo y no existe diferencia entre la realidad exterior y la realidad íntima del artista⁴⁹⁷. En una misma obra del Romanticismo pueden observarse elementos propios de la realidad más absolutamente terrenal y actual combinados con elementos sobrenaturales y fantásticos. Va más allá del universo sensible, llegando incluso a una dimensión sobrenatural⁴⁹⁸.

Durante el Renacimiento el individuo acabó con siglos de teocentrismo y se colocó a sí mismo en el centro del universo, en la Ilustración exhibió su habilidad para crear y progresar tecnológicamente y en el Romanticismo sugiere un ejercicio de introspección, es decir, el descenso a su propio inconsciente. De las dos posibles inclinaciones humanas, la material y la espiritual, el Romanticismo escoge esta última, la analiza y recalca el poder del inconsciente⁴⁹⁹.

El deseo por crear la obra es en realidad el deseo por la imaginación y por crear un mundo mejor, en este sentido la obra de arte sería una manifestación o un intento de comunicación subjetivo del inconsciente. C. G. Jung distingue entre el inconsciente personal y el inconsciente impersonal o colectivo. El primero estaría formado por toda la información que se ha adquirido bien de manera consciente y posteriormente se ha olvidado o descartado, o bien por información de la que se

⁴⁹⁵ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 353.

⁴⁹⁶ VV.AA., *Cuentos del...*, óp. cit., pp. 23-24.

⁴⁹⁷ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 379.

⁴⁹⁸ *Ibíd.*, p. 346.

⁴⁹⁹ VV.AA., *Cuentos del...*, óp. cit., p. 23.



[81] Jean-Auguste Dominique Ingres, *El sueño de Ossian*, 1813.

podría ser consciente y no se es por alguna razón. Sin embargo, la información del inconsciente colectivo no regula la personalidad del sujeto sino su comportamiento como ser humano. Para llegar a estas afirmaciones, C. G. Jung se basa en su experiencia como médico y en el estudio de la mitología y por ello, además, consigue definir los “arquetipos” como las imágenes o figuras que representan las reacciones inconscientes y las disposiciones naturales de los sujetos y las civilizaciones, y añade que tales comportamientos: “no se pueden

aprender y son siempre capaces, allí donde la situación lo exija, de provocar un comportamiento adecuado, sin recurrir a la consciencia”⁵⁰⁰.



[82] Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, *Apoteosis de los soldados franceses caídos en la guerra de la liberación*, 1802.

El inconsciente, por lo tanto, no es un mundo ficticio, existe realmente en cada uno de los sujetos y por lo tanto no es incompatible con la realidad, es más, el inconsciente puede proporcionar información muy valiosa a la parte consciente sobre el propio sujeto en cuestión por medio de su lenguaje: los sueños. Los románticos ahondaron en su problemática y lograron descubrir muchos aspectos sobre él hasta entonces desconocidos y lo situaron en el centro de la subjetividad. A partir de entonces el sueño ya no solo era fantasía, sino que comenzaron a creer que desvelaba cosas presentes en la realidad, creían que el arte también podía manifestarse a través del sueño. Todos los románticos tenían la sensación de pertenecer a dos mundos: al visible, es decir, el exterior; y al interior, es decir, el

⁵⁰⁰ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 61.

del alma y el sueño. Algo similar a un recuerdo era capaz de transmitirles que hubo una etapa en la que el alma se encontraba en armonía con la naturaleza, y crean así el mito del alma, es decir, la existencia de una presencia interior⁵⁰¹. Pero lo que les informa de la presencia del alma en su interior es su propio inconsciente, por lo que también crean el mito del inconsciente. Por último, para apaciguar a estas dos entidades crean el mito de la poesía, la cual puede aparecer tanto en la literatura como en la pintura, considerada como una actividad mágica, simbólica, metafórica, polisémica, etc.⁵⁰².



[83] François Gérard, *Ossian*, 1801.

El gusto por lo inconsciente para los románticos equivalía al gusto por lo irracional, no entendido como oposición a la razón, sino como su extensión más allá de las restricciones impuestas, con frecuencia por la Ilustración en beneficio de sus propios intereses, hacia un lugar donde la subjetividad del individuo tuviera la oportunidad de reencontrarse verdaderamente a sí misma. Los elementos irracionales e intuitivos cobraron una gran importancia en el ámbito de la creación

⁵⁰¹ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., pp. 194-195.

⁵⁰² Ibíd., p. 197.

artística, especialmente para los románticos quienes descubrieron que lo irracional poseía la gran virtud de ser incontrollable. Valoró los impulsos oscuros e inconscientes, los estados de ánimo fantasiosos y soñadores y halló en ellos el placer que no podía proporcionarle la razón, como escribe A. de Paz: “el sueño de la razón parecía no producir ya monstruos, sino sorprendentes pasiones, impulsos de la imaginación y gratificantes quimeras”⁵⁰³ y, en este sentido, se focalizaron todas las fuerzas del alma romántica. Se produjo una revalorización del sentimiento, aquello bueno y divino solo podía proceder de la intimidad: “lo que es bueno y divino puede manifestarse únicamente a través de los impulsos divinos de nuestro corazón”⁵⁰⁴. La moralidad y el arte se relacionaban estrechamente a la pureza de los sentimientos, aunque fuera desde una perspectiva de un sentimiento de angustia existencial y un deseo perpetuamente insatisfecho⁵⁰⁵.

Todo aquello imposible de ser reducido al positivismo y al intelectualismo, iba a resurgir en los románticos para conferir de nuevo al mito, a la religión, a la poesía y al arte su verdadera importancia. Para los románticos el mito es más veraz que cualquier dato que provenga del mundo sensible; desde su perspectiva, la existencia de lo sobrenatural es más verídica que las leyes de la gravedad y la esclavitud de la lógica. El siglo XVIII fue un siglo que no quiso hacer caso ni a las señales, ni a las imágenes, un siglo obcecado en la ciencia y el progreso que mantenía una aparente seguridad. Pero bajo la apariencia de esta calma, algunos espíritus vivían una situación de malestar anunciador, como siempre, la rebeldía titánica y la humildad mística siempre van de la mano. Y esta actitud de la Ilustración deja paso a una etapa en la que se vive muy intensamente la experiencia interior personal y ésta es tan profunda e intrépida como para crear una nueva metafísica. Las aspiraciones prometeicas del Romanticismo y la devoción por el genio, asimilado a Dios, son más próximos a la obediencia religiosa y a la veneración que a la pasividad del alma propia de la ciencia experimental. El Romanticismo resucitará mitos como: el de la unidad universal, el del alma del mundo, el del número soberano; y creará otros: la noche, guardiana de los tesoros, el inconsciente, templo del dialogo sacro personal con la realidad máxima, el sueño, en el que todo espectáculo se altera y en que toda imagen se transforma en símbolo y en lenguaje místico. Tanto el mito como el hombre romántico contienen la angustia que convierte al ser humano, precisamente, en humano. El hombre romántico no deja de extasiarse con su propio misterio⁵⁰⁶.

“Sin el símbolo y el mito al poeta (pintor) le faltarían los instrumentos para penetrar en la realidad que declaraba tener, y sin tal gnoseología, que cree en la creatividad de la mente humana, no existiría una naturaleza viviente y un verdadero simbolismo”⁵⁰⁷.

La citada continuidad que trató de demostrar H. G. Gadamer entre Ilustración y Romanticismo, se basa en que ambos compartirían el mismo cuadro filosófico de la historia apoyado en la hipótesis incuestionable de la superación del *mythos* en el

⁵⁰³ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., pp. 61-62.

⁵⁰⁴ Ibídem.

⁵⁰⁵ Ibídem.

⁵⁰⁶ BÉGUIN, Albert, 1937, *L'anima romántica e il sogno*. Ed. It., Milán, 1967, pp. 55-87. Ed. Esp., *El alma romántica y el sueño*. México, 1954, pp. 75-77. En DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 66.

⁵⁰⁷ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 33.

logos que nace en la Ilustración y a partir de ahí se afianzará rotundamente. En opinión de H. G. Gadamer, la conjetura a partir de la cual este marco filosófico coge fuerza es el paulatino “desencantamiento” del mundo. Mientras que la Ilustración se alejó de la superstición y de los convencionalismos del pasado, en el Romanticismo no solo se rescató de la antigüedad el mundo mítico, la idea de la unicidad de la vida característica de la “sociedad de la naturaleza”, aún no separada por la conciencia, el mundo de la caballería cristiana, etc. Sino que produjo una atracción tan fuerte que se convirtió en la verdad más genuina. Sin embargo, ambos movimientos reconocen y admiten lo antiguo como antiguo, con la particularidad de que la Ilustración deposita su fe en la ciencia del momento, despreciando todo lo anterior y el Romanticismo reconoce en épocas pasadas un conocimiento mítico y primigenio pero muy poderoso. La confianza en la mejora de la razón se convierte en la confianza en la perfección del pensamiento mítico, lo cual se puede ver en la concepción de un estado original paradisíaco previo al pecado original del racionalismo⁵⁰⁸.

El movimiento romántico penetra en la sociedad con mucha potencia y tambalea los cimientos de la tradición y todo cuanto era conocido. Su “manera de sentir” se extiende por todo el siglo XIX, por lo que el resto de movimientos artísticos surgidos a posteriori se basarán en él.

El Romanticismo ejerce su influencia en todas las disciplinas artísticas, en especial en la literatura, la pintura y la música. Aunque si bien es cierto que la literatura y la pintura poseen un nexo de unión muy fuerte, de hecho se ve claramente que la pintura se apoya en la literatura e la época y juntas caminan de la mano. Es importante recalcar que al decir literatura no solamente estoy haciendo referencias a las novelas y a la poesía, sino al mito y a la religión que plasmados textualmente se convierten también en literatura.

En este periodo surge una nueva mitología la cual posee implicaciones de carácter social, cultural y político, ya que el pueblo forma parte importante de esta nueva concepción. También aparecen temas novedosos en torno al mito que antes no se habían planteado, además de recopilar otros del pasado, especialmente de la época medieval.

⁵⁰⁸ DE PAZ, Alfredo, óp. cit., p. 64.

**“Cierra tu ojo físico para que pueda ver el cuadro con el ojo
de tu mente; luego saca a la luz lo que has visto en la oscu-
ridad, para que pueda afectar a otros”**

- Caspar David Friedrich

CAPÍTULO III: EL OSCURO Y NOCTURNO MUNDO ROMÁNTICO.

III. 1. LO BELLO, LO SUBLIME Y LO GROTESCO: INTRODUCCIÓN AL CONCEPTO DE OSCURIDAD.

El núcleo de esta investigación es la oscuridad, todas las figuras asociadas a ella, sus relaciones con los mitos y, al mismo tiempo, todas sus representaciones pictóricas. Es indudable que la oscuridad es muy importante y está constantemente presente en este periodo histórico, por varios motivos, de hecho el Romanticismo siempre lleva consigo el epíteto “negro” y, puesto que este movimiento constituye la mayor influencia artística en el siglo XIX, el resto del siglo también será oscuro. Pero, ¿a qué hace referencia el término “oscuridad” exactamente? Antes de continuar la investigación es necesario hacer un inciso para precisar a qué hace alusión este concepto.

Hasta el siglo XIX la idea que se tenía de belleza era bastante tradicional e incluso conservadora, los artistas neoclásicos la buscaban de una manera tan clásica y perfecta que llegaba a resultar monótona. Sin embargo, los románticos la buscaron en los lugares más insospechados y descubrieron que lo imperfecto y lo deforme también podía resultar bello e incluso en ocasiones más bello que la propia perfección. En este sentido la realidad puede ser bella, sublime o grotesca aunque estos términos no son excluyentes, es decir, tanto lo sublime como lo grotesco pueden ser representados de manera bella aunque a primera vista no lo parezcan.

La oscuridad está asociada, como se verá más adelante con exhaustividad, con: el silencio, la noche, el dolor, la muerte, la soledad, la tristeza, la vejez, el mal y una serie de criaturas terroríficas como: Satán, las brujas, los vampiros... Entre otras muchas cosas. En torno a estas ideas existen multitud de mitos y leyendas por lo que puede afirmarse que la oscuridad es inspiradora y creadora de mitos ya que juega un papel determinante y fundamental en ellos, además la mayoría de las criaturas asociadas a ella suelen ser fantásticas. En la oscuridad puede haber momentos de paz y de conexión con uno mismo y al mismo tiempo un momentos aterradores en los que la imaginación se desboca y deja al descubierto los demonios que viven en el interior. Por todos estos motivos es al mismo tiempo bella, sublime y grotesca y, en consecuencia, se va a proceder a profundizar en dichos conceptos.

III. 1. 1. LO SUBLIME: EL LADO SALVAJE Y REBELDE DE LA BELLEZA

A lo largo de la historia la mayoría de los investigadores han preferido centrarse en lo bello, en cómo aparece y que puede producirlo, en otras palabras, en las emociones y en las pasiones de naturaleza positiva, despreciando, por

consiguiente, las emociones y las pasiones más desagradables¹, dando de algún modo por hecho que no podía sacarse nada positivo de ellas. Sin embargo, aunque pocos, han existido grandes investigadores que han ahondado en los sentimientos de índole oscura que provienen de lo que se conoce como “sublime”. Quizás el primero de ellos fue Longino con su tratado *Sobre lo sublime* (*Περὶ ὑψους*). Otros grandes ejemplos son N. Boileau quien define lo sublime como: “cierta fuerza del discurso para elevar y seducir el alma”² o C. Jaucourt, quien escribió el artículo titulado *Sublime*, y que dice de este concepto que: “es todo lo que nos eleva por encima de lo que éramos, y que al mismo tiempo nos hace sentir esta elevación”³. F. Schiller en *De lo sublime* lo definía como: “un sentimiento mixto. Es una composición de dolor [...] que puede crecer hasta el éxtasis”⁴. En su obra *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, escrita en 1764, I. Kant distingue tres tipos distintos de sentimiento sublime:

“Lo sublime es, a su vez, de distinta naturaleza. El sentimiento que lo acompaña es a veces de cierto horror o melancolía; en algunos casos, meramente una admiración silenciosa, y en otros de una belleza que se extiende sobre un plano sublime. A lo primero le llamó lo *sublime terrorífico*; a lo segundo lo *noble* y a lo último lo *magnífico*”⁵.

Según M. Gras Balaguer, con el paso del tiempo, lo sublime también toma la denominación de siniestro y horrible⁶. En este sentido, el término siniestro o *unheimlich* es sinónimo de estremecedor, aterrador y horrible y a menudo se corresponde con la angustia en términos generales. E. Jentsch indica que uno de los mayores obstáculos en la investigación sobre lo siniestro es que los sujetos experimentan de forma y en niveles muy distintos esta percepción sensible⁷.

Aunque sin duda, uno de los que más ahonda en la cuestión es E. Burke en su obra *De lo sublime y de lo bello*⁸, la cual fue publicada en 1757 y alcanzó una gran trascendencia en toda Europa⁹, diferencia entre lo bello cautivador, que tiene su origen en la pasión del amor y, por lo tanto, provoca placer, y lo sublime aterrador, que provoca dolor¹⁰. En dicha obra, E. Burke profundiza sobre algunos de los conceptos de J. Addison, centrándose especialmente en la idea de lo sublime que éste poseía relacionaba con las proporciones y la amplitud de la naturaleza. Sin embargo, E. Burke va un paso más allá y habla también de que no todo lo que existe en la naturaleza es agradable y produce placer al ser humano, así como la

¹ FREUD, Sigmund, “Lo Siniestro”, op. cit., p. 1.

² BURKE, Edmund, *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza Editorial S. A., 2014, p. 28.

³ *Ibíd.*, pp. 28-29.

⁴ SCHILLER, J. C. Friedrich, “Sobre lo patético”, *Escritos sobre estética*. Barcelona: Tecnos, pp. 65-96, ed. original de 1793. En PACHECO, Juan Antonio y VERA SAURA, Carmelo (eds.), op. cit., pp. 184.

⁵ KANT, Immanuel, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México: FCE, UNAM, CAM, 2004, p. 76.

⁶ BURKE, Edmund, op. cit., p. 33.

⁷ FREUD, Sigmund, “Lo Siniestro”, op. cit., p. 1.

⁸ Debido a la importancia que ha tenido la obra de E. Burke y a que aún en día continua en vigor y es considerado un texto imprescindible, por lo aclaratorio de sus conceptos, en este apartado se ha considerado relevante incorporar partes textuales de sus escritos.

⁹ BOZAL, Valeriano, *Pinturas negras de Goya*. Boadilla del Monte (Madrid) : Machado, D.L. 2009, p. 135.

¹⁰ PACHECO, Juan Antonio y VERA SAURA, Carmelo (eds.), op. cit., pp. 183-184.

naturaleza en sí misma tampoco lo es. La naturaleza es magnífica pero peligrosa al mismo tiempo, en ella imponen su ley la fuerza, las grandes magnitudes, el vacío, la oscuridad, etc., todos ellos vocablos con connotaciones aparentemente negativas, aunque por supuesto no exclusivamente.

No obstante, el ser humano puede obtener gran placer de la naturaleza, por tanto, se podría decir que sus aspectos más atroces, en cierta manera, generan placer. La investigación de E. Burke se basa, precisamente, en buscar por qué lo negativo o tenebroso provoca en ocasiones placer en los seres humanos, y qué condiciones han de darse para que llegue a producirse tal placer. Halló que esas realidades oscuras provocan ciertos movimientos en el alma que la estremecen y la zarandean, al postular esto, E. Burke invierte la negatividad de lo negativo, como por ejemplo del silencio o del ruido intensos, de la vastedad, del vacío o de las imperfecciones, convirtiéndolos así en elementos positivos o incluso capaces de producir placer. Hasta este momento en la historia, dentro del ámbito de las artes, especialmente en la pintura, se había negado que este tipo de cosas pudieran provocar placer o sensaciones agradables en el espectador, E. Burke destruye esa teoría y abre un nuevo camino lleno de posibilidades. Por supuesto, este giro drástico en los modelos de la sensibilidad tuvo repercusiones tanto en el Neoclasicismo como en el Romanticismo y construyó entre ambos una unión que va mucho más allá de sus diferencias estéticas, al mismo tiempo que inicia un nuevo periodo del gusto y de la estética. El Romanticismo, la literatura gótica, la estética de lo “feo” o el decadentismo de fin de siglo, entre otros, serán algunos de sus herederos aunque sus efectos se prolongarán mucho más allá en el tiempo, incluso perduran hoy en día¹¹.

No se sabe hasta que punto los artistas de aquel tiempo eran conocedores de las ideas de E. Burke y sus predecesores, lo que está claro es que su pensamiento flotaba en el ambiente de la época, algunos temas de moda, como por ejemplo la brujería, estaban directamente vinculados al concepto “burkeano”: sublime aterrador. En el ámbito de la pintura H. Füssli, por ejemplo, queda completamente fascinado por lo sublime y no duda en inundar toda su obra de este sentimiento¹² y en materia literaria, E. Burke opinaba que J. Milton es sin duda el escritor que mejor expresa la idea de lo sublime con sus alegorías y su mirada poética, es por ello que hace referencia a él en muchas ocasiones¹³.

“Lo sublime, por los efectos que causa en nosotros, predomina y es superior a lo bello, y, además, al analizar cuales son las sensaciones que mayor placer nos procuran, acaba concluyendo que el dolor puede ser una de las mayores fuentes de deleite”¹⁴.

Antes de abordar de lleno el concepto de lo sublime, es necesario mencionar el contexto en el que se enmarca y que engloba desde: que es lo que hace que lo sublime sea sublime, cómo se produce, en qué se diferencia de lo que no lo es y en qué medida afecta a los seres humanos, entre otros aspectos.

¹¹ BOZAL, Valeriano, op. cit., pp. 136-138.

¹² *Ibíd.*, op. cit., pp. 136-137.

¹³ BURKE, Edmund, op. cit., p. 29.

¹⁴ *Ibíd.*, op. cit., p. 30.

E. Burke, al igual que R. Descartes, opinaba que los objetos eran capaces de alterar los sentidos produciendo así las pasiones del alma, de hecho, los objetos suelen ser la causa principal de las pasiones¹⁵:

“[...] Los objetos que estimulan los sentidos pueden excitarlas (a las pasiones) igualmente y que esos objetos son sus causas más ordinarias y principales; de donde se sigue que, para encontrarlas todas, basta considerar los efectos de estos objetos”¹⁶.

Pero no todos los objetos hacen vibrar los sentidos de la misma forma ni con la misma intensidad, puesto que cada individuo posee gustos distintos. Cada individuo posee un gusto personal, el cual E. Burke define como un rasgo característico de todos los seres humanos a través del cual se emite un dictamen sobre un sentimiento de placer o de disgusto provocado por un objeto que sobrecoge los sentidos externos e internos. Por supuesto, este dictamen es totalmente subjetivo y, por lo tanto, puede variar según la persona que lo emite¹⁷. El gusto de cada individuo depende de la educación, las inclinaciones y el conocimiento del mismo, por lo tanto, lo único seguro es que el gusto es subjetivo y su variedad ilimitada¹⁸.

Hasta ese momento se consideraba que el mal gusto de un sujeto se originaba debido a su poca o mala capacidad para razonar, sin embargo esto no es cierto en absoluto. Sin embargo, una cosa sí es clara y es que a medida que se amplía el conocimiento mejora todo el individuo, y por lo tanto también su gusto, cualquiera que sea. Aunque el gusto en cuestión de arte depende en gran medida, más que de su cultura y de ninguna otra cosa, de la sensibilidad que posee el sujeto que lo contempla¹⁹.

Hay agentes externos que también afectan al gusto, como la costumbre²⁰, ya que anula de forma gradual los efectos que tienen las cosas en el ser humano, tanto las de aspecto positivo como las de aspecto negativo, que cada vez resultan menos atractivos, lo que conduce al adocenamiento y al desinterés²¹. En consecuencia, el uso habitual y ordinario otorga a las cosas una familiaridad corrupta y menos fascinante²² y por lo tanto no captan la atención del individuo, mientras que sí lo hace lo novedoso porque la curiosidad es intrínseca al ser humano. Por esta razón, no se puede juzgar la belleza o la fealdad de algo hasta que uno no se ha acostumbrado a ello, puesto que es posible errar en el veredicto²³ porque no se puede establecer un juicio objetivo sobre ello. De hecho la costumbre puede hacer que:

¹⁵ BURKE, Edmund, op. cit., p. 18.

¹⁶ DESCARTES, René, *Las pasiones del alma*. Madrid: Editorial Tecnos S. A., 1997, p. 132. Estudio preliminar y notas de José Antonio Martínez Martínez.

¹⁷ BURKE, Edmund, op. cit., p. 20.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 23.

¹⁹ *Ibíd.*, pp. 61-64.

²⁰ *Ibíd.*, p. 21.

²¹ *Ibíd.*, p. 154.

²² *Ibíd.*, p. 70.

²³ *Ibíd.*, p. 153.

“Con frecuencia, un hombre acaba prefiriendo el sabor del tabaco al del azúcar, y el sabor del vinagre al de la leche; pero, esto no siembra la confusión entre sabores, mientras aquel sea consciente de que el tabaco y el vinagre no son dulces, y sepa que el mero hábito ha predispuesto su paladar para estos extraños placeres”²⁴.

Quizá esto ocurre porque en la vida se tienen tanto experiencias dulces como amargas, no obstante parece que los acontecimientos amargos calan mucho más profundo que los dulces a la par que son más difíciles de olvidar. Conforme van pasando los años cada vez se acumulan más experiencias de tipo amargo, con lo cual el ser humano aprende a aceptarlas e incluso disfrutar de ellas. Este es el caso de Sísifo, quien fue condenado a subir la misma roca por la misma colina una y otra vez para toda la eternidad. Así es como lo representa F. Von Stuck en una obra perteneciente al romanticismo tardío en la que predominan los tonos oscuros y destacan unas tonalidades rojas en el cielo que le otorgan un aspecto infernal [84]. Lo más frustrante del castigo consistía en que cuando Sísifo lograba depositar la roca en la cima de la montaña, ésta se caía y tenía que volver a empezar desde el principio. Una vez que Sísifo aceptó su castigo se volvió inmune a él y fue entonces cuando comprendió que ya nada podía herirle y que su castigo ya no era un castigo, sino su modo de vida. En relación a esta cuestión, cabe destacar unas palabras de E. Burke que dicen que:

“Los efectos de lo negro son originalmente dolorosos, no hemos de creer que siempre son así. La costumbre nos reconcilia con todo. En cuanto nos habituamos a la visión de objetos negros, el terror disminuye y la lisura y brillantez, o algún accidente agradable, de los cuerpos así coloreados, suavizan en cierta medida el horror y la severidad de su naturaleza original; aunque la naturaleza de su impresión original continúe”²⁵.

Para lograr que un objeto sorprenda es necesario conseguir que dicho objeto se distinga de la mayoría²⁶ y la gran mayoría de los seres humanos coinciden en que la deformidad es algo a lo que no se está acostumbrado, porque se distingue de lo habitual²⁷.

Asimismo, las cosas novedosas tienden a ser más siniestras y a provocar mucho más terror o nerviosismo que las conocidas, aunque esto no implica que todo lo nuevo sea siniestro y que lo conocido no lo sea o no pueda serlo, ya que lo conocido también puede tornarse siniestro en según qué condiciones.

La diferencia de gusto y la imaginación, hacen posible que genere placer casi cualquier cosa, incluso aquello que a primera vista no parece hacerlo. Y es que la imaginación es capaz de transformar las cosas, es el lugar donde tanto el placer como el dolor pueden recrearse libremente, y al mismo tiempo es el lugar del miedo y la esperanza y de todas las pasiones que están unidas a ellas²⁸. E. Burke sostiene que tanto el placer como el dolor son de naturaleza positiva y que ninguno depende del otro para existir, por lo tanto el dolor no tiene porqué provenir de la

²⁴ BURKE, Edmund, op. cit., p. 48.

²⁵ *Ibíd.*, pp. 208-209.

²⁶ *Ibíd.*, p. 129.

²⁷ *Ibíd.*, p. 153.

²⁸ *Ibíd.*, p. 52.



[84] Franz Von Stuck, *Sísifo*, 1920.

pérdida del placer, ni viceversa. Cuando un dolor o peligro cesa se estaría hablando más de deleite que de placer, ya que hace referencia a un placer relativo²⁹ considerado más alivio que gozo real.

Tanto el dolor como el placer son capaces de excitar vigorosamente las pasiones que constituyen el verdadero motor de la mente anulando, en cierta manera, la capacidad para razonar³⁰. No cabe duda de que la idea de máximo dolor es mucho más poderosa que la idea de máximo placer, y es que no hay placer, por muy poderoso que sea, más fuerte que el peor de los tormentos, por ello cuando ambas

²⁹ BURKE, Edmund, op. cit., pp. 70-76.

³⁰ *Ibíd.*, p. 95.



[85] Carlos Schwabe, *El dolor*, 1893.

posibilidades existen el concepto de dolor suele predominar³¹. Esto ocurre porque las pasiones que afectan directamente a la supervivencia y al bienestar del ser humano, como son el dolor y el peligro, son las más fuertes de todas³². Pero aún así la idea de la muerte afecta mucho más que la idea de dolor, porque por muy fuerte que sea, es raro que no se prefiera cualquier dolor antes que la muerte. El ser humano actúa de una manera muy curiosa ante el dolor y es que, como muy bien explica E. Burke: “cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero, a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días”³³. Es decir, el drama real causa dolor pero sin embargo su representación ficticia causa deleite, no placer, porque el ser humano sabe diferenciar muy bien entre lo que jamás haría y lo que desearía contemplar, por ello le produce placer ver cosas que nunca haría porque se asemeja a una forma de hacer posible lo imposible. Aunque para disfrutar del dolor de los demás, real o ficticio, primero el sujeto tiene que estar a salvo porque la seguridad de que no pueda ser afectado por nada le convierte en inmune al dolor³⁴.

Por este motivo, tampoco es extraño que un individuo quiera recrearse en reflexiones melancólicas o en el pesar porque no supone dolor real, aunque puede convertirse en real, además cuando se vive una situación de pesar, el placer o el deleite que se pueda llegar a producir es mucho más intenso. Muy pocos serían capaces de soportar verdadero dolor durante un periodo prolongado de tiempo pero el placer absoluto también es odioso y el ser humano tiende a deshacerse de él³⁵.

Para E. Burke el ser humano, en algunas ocasiones, puede llegar a sentir placer con la desgracia ajena, pero este placer suele ir acompañado de malestar o remordimiento. Asimismo, el individuo también experimenta placer al imitar, pues no hay que olvidar que la imitación forma parte de su vida y su cultura.

“No hay espectáculo al que no queramos asistir tan afanosamente como al de alguna calamidad penosa y fuera de lo común; de manera que la desgracia sea que se halle ante nuestra mirada, o que ésta se dirija a aquella en la historia, siempre nos afecta con deleite”³⁶.

“El verdadero modelo de las artes está en manos de cada hombre; y una ligera observación de las cosas más comunes, a veces más mezquinas, de la naturaleza, nos darán las luces más verdaderas, allí donde la mayor sagacidad y diligencia, que menosprecian tal observación, han de dejarnos en la oscuridad, o, lo que es peor, divertarnos y extraviarnos mediante luces falsas”³⁷.

De todos modos, para el individuo con imitar no es suficiente ya con ello solo se consigue ser igual que los demás, de esta forma la sociedad se estanca y el placer se

³¹ BURKE, Edmund, op. cit., p. 109.

³² *Ibíd.*, pp. 78-79.

³³ *Ibíd.*, pp. 79-80.

³⁴ *Ibíd.*, pp. 89-90.

³⁵ *Ibíd.*, p. 77.

³⁶ *Ibíd.*, p. 88.

³⁷ *Ibíd.*, p. 98.

esfuma. Por lo tanto el verdadero placer se obtiene al destacar y sobresalir por encima de los demás, en otras palabras, de ser el mejor.

“Ambición y una satisfacción que hacen ver que superan a sus congéneres en algo considerado valioso entre ellos. Esta es la pasión que conduce a los hombres a todos los métodos que vemos en uso para destacar, y la que tiende a hacer muy placentero todo aquello que excita en un hombre la idea de distinguirse. Ha sido tan fuerte como para hacer que hombres muy miserables se consolaran pensando que eran únicos en la miseria; y es cierto que, cuando no podemos distinguirnros por algo excelente, empezamos a hallar cierta suficiencia en algunas dolencias singulares, locuras o defectos de cualquier clase”³⁸.

Una vez dicho todo esto, imprescindible para entender el concepto de lo sublime y por lo tanto vital para el objeto de la investigación, se va proceder a la acotación de dicho concepto, que cosas manan de él y aquellas cosas a las que afecta.

Todo aquello que estimula las sensaciones de dolor y peligro, en otras palabras, todo lo que es espantoso en algún sentido o se relaciona con lo horripilante, se comporta de forma semejante al miedo o es capaz de producir terror, es fuente de lo sublime³⁹. El terror es el resultado de una angustia fuera de lo común y de algunas alteraciones bruscas de los nervios, por lo tanto cualquier cosa capaz de generar estas sensaciones es susceptible de provocar una pasión parecida al terror, y consecuentemente, debe ser también origen de lo sublime, pese a que no implique ninguna amenaza⁴⁰. Es decir, lo sublime es todo aquello que provoca tanto en la mente como en el espíritu la mayor de las exaltaciones⁴¹ y como proviene del dolor, también está relacionado con la auto conservación y eso favorece aun más que ejerza una influencia muy poderosa en el ser humano⁴². Como en ocasiones lo sublime equivale o se asemeja a lo siniestro, podría decirse que es, como dice F. Schelling, *unheimlich*, es decir, todo lo que debiendo permanecer oculto, sin embargo se ha manifestado⁴³.

Lo sublime tiene su origen en las cualidades vinculadas a la fuerza, la enormidad, la infinitud y la esplendidez, por ello el efecto que causa en el espectador es semejante al que podría causar la contemplación de un dios con poder infinito, severo pero al mismo tiempo justo, es decir, terror, estupefacción, humildad, fascinación y respeto⁴⁴. Pero, si las emociones que provocan las pasiones capaces de generar las sensaciones necesarias para que se produzca lo sublime son intermitentes permitiendo momentos de desahogo, el efecto se mitiga⁴⁵. Al mismo tiempo, también es capaz de producir deleite, pero no placer verdadero ya que éste

³⁸ BURKE, Edmund, op. cit., pp. 92-93.

³⁹ BURKE, Edmund, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Londres, 1958, Parte I, Secciones, 6-18. Ed. De J. T Boulton. En ABRAMS, Meyer Howard, op. cit., p. 95.

⁴⁰ BURKE, Edmund, op. cit., p. 189.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 79.

⁴² *Ibíd.*, p. 137.

⁴³ SCHELLING, Friedrich, 2, 2 649. En FREUD, Sigmund, “Lo siniestro”, op. cit., p. 4.

⁴⁴ BURKE, Edmund, *A philosophical...* op. cit., Parte I, Secciones, 6-18. En ABRAMS, Meyer Howard, op. cit., p. 95.

⁴⁵ BURKE, Edmund, op. cit., p. 200.

último tiene un origen sincero y positivo⁴⁶, y como todo aquello capaz de producir placer o deleite es apto para abrazar la belleza⁴⁷.

Lo enorme y lo sublime producen una pasión denominada asombro cuando dichas causas actúan con mucha fuerza. El asombro es una situación del alma en la que toda su actividad queda anulada con cierto nivel de terror. Consecuentemente, la mente queda tan absorbida que no puede reparar en ninguna otra cosa y por lo tanto también es incapaz de razonar sobre el elemento que la hechiza, dejándose así llevar por las emociones. De ahí proviene el poder de lo sublime el cual nubla la capacidad de razonar. El asombro es el resultado de lo sublime en su máximo exponente, y en menor medida se encuentran la admiración, la sumisión y el respeto⁴⁸.

Aquello que es novedoso es mucho más susceptible de provocar asombro precisamente porque el sujeto no está acostumbrado a ello. Pero la curiosidad es la primera y la más sencilla de las inquietudes que se hallan en el ser humano, y consiste en el deseo o el placer que se obtiene con respecto a lo nuevo ya que todo lo nuevo posee un atractivo especial. Sin embargo la novedad, aunque cautivadora, no puede retener al ser humano durante mucho tiempo si no le ofrece algo más porque es el más trivial de los intereses, cambia constantemente, tiene sed de cosas muy concretas pero al mismo tiempo es fácil de saciar. En la mayoría de las ocasiones se manifiesta con mucho ímpetu, nerviosismo y ansia. Ergo, es imprescindible que exista cierto nivel de novedad en todo aquello que actúa sobre la mente; ya que la curiosidad se entrelaza de una manera u otra con todas las pasiones⁴⁹.

Aunque está claro que ninguna pasión es capaz de sustraer a la mente toda su capacidad para actuar y razonar como el miedo, ya que el miedo esta íntimamente relacionado con el dolor y la muerte e incluso se comporta a veces como si fuera auténtico dolor. Por ello todo lo que resulte atroz a la vista es del mismo modo sublime, ya que es casi imposible contemplar algo que puede resultar peligroso sin inquietarse como si no lo fuera, por ende el miedo es el fundamento sobresaliente de lo sublime⁵⁰.

Prácticamente la totalidad de la humanidad, en todas las épocas y en todos los lugares, ha considerado que la oscuridad es terrorífica, es decir es una idea general⁵¹. En la oscuridad el individuo no está a salvo ya que desconoce los elementos que hay a su alrededor y para más inri en muchas ocasiones la imaginación juega en contra posicionándose en lo peor:

“Podemos chocar a cada instante con alguna obstrucción peligrosa; podemos caer por un precipicio al primer paso que demos; y, si un enemigo se acercara, no sabemos como defendernos; en tal caso, la fuerza no es una protección segura; la

⁴⁶ BURKE, Edmund, op. cit., p. 190.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 186.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 99.

⁴⁹ *Ibíd.*, pp. 69-70.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 100.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 202.

sabiduría solo puede actuar mediante conjeturas; los más audaces titubean, y aquel que no pidiese nada más para su defensa, se ve obligado a orar por iluminación”⁵².

Por el mismo motivo, el hecho de no conocer la forma de algo, como ocurre por ejemplo con los fantasmas y los duendes amedrenta a aquellos que creen en los cuentos populares que versan sobre este tipo de seres monstruosos. La oscuridad es un escenario de terror y por lo tanto es idónea para acoger a estos seres malignos y también terroríficos. Lo más lógico es que ambas ideas se retroalimenten la una a la otra, es decir, la noche es terrible porque en ella aparecen seres malignos y desconocidos y dichos seres son malignos porque aparecen en la oscuridad. Asimismo, los gobiernos autoritarios que se fundan en las pasiones, y más concretamente en la del miedo, intentan ocultar a su líder tanto como pueden, del mismo modo que ocultan las sombras de la noche a estas criaturas, y la religión en muchas ocasiones también ha actuado de la misma forma. Sin embargo, cuando hay luz el ser humano es capaz de identificar los peligros y en esos momentos la angustia desaparece⁵³.

“La noche aumenta nuestro terror quizá más que cualquier otra cosa; forma parte de nuestra naturaleza, cuando no sabemos lo que puede ocurrirnos, temer lo peor que pueda pasar; y de ahí que la incertidumbre sea tan terrible, que a menudo intentamos librarnos de ella ante el riesgo de un posible daño. Sonidos bajos, confusos e inciertos, nos dejan en la misma ansiedad temerosa en lo concerniente a sus causas, que la ausencia de luz, o una luz insegura, en relación a los objetos que nos rodean”⁵⁴.

Por lo tanto es un hecho que casi todas las construcciones capaces de provocar la emoción de lo sublime son oscuras y tenebrosas y que la oscuridad es mucho más idónea que la luz para generar ideas sublimes y, por lo tanto, ejerce una mayor influencia sobre las pasiones que la luz⁵⁵.

“¡Padre Zeus! Protege de la niebla a los hijos de los aqueos.
Trae claridad y permítenos ver con nuestros ojos.
Y destrúyenos a la luz”⁵⁶.

El negro se asocia con la tristeza, porque la percepción advierte que el tránsito de otros colores a él es demasiado brusco; y, en el caso de que abarque todo el espacio al que llegue la vista, se convierte en oscuridad; y todo lo que se ha dicho sobre ésta servirá también en el caso del negro⁵⁷.

J. Milton era todo un experto en ensalzar lo horrible utilizando términos oscuros, como ejemplo podría destacarse este fragmento que corresponde a la descripción siniestra, con un perfecto aire oscuro, desconcertante, horrible y sublime⁵⁸ que hace del rey de los terrores:

“The other shape,

⁵² BURKE, Edmund, op. cit., p. 101.

⁵³ *Ibíd.*, p. 101.

⁵⁴ *Ibíd.*, pp. 132-133.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 129.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 202.

⁵⁷ *Ibíd.*, pp. 208-209.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 103.

is shape it might be called that shape had none.
Distinguishable, in member, joint or limb;
Or substance might be called that shadow seemed;
For each seemed either; black he stood as night;
Fierce as ten furies; terrible as hell;
And shook a deadly dart. What seemed his head
The likeness of a Kingly Crown had on”⁵⁹.

El desconocimiento de las cosas y el oscurantismo son las causas de las admiraciones y las que agitan las pasiones, por eso se asocian con la oscuridad, mientras que el saber hace que las cosas sobrecogedoras no influyan, por eso se asocia a la luz. Las ideas del infinito y de la eternidad son las que más perturban al ser humano, precisamente porque son las que menos comprende⁶⁰. Por ello la religión aún inherentemente terror, entendido en el buen sentido, y respeto, de hecho las falsas religiones se diferencian de las verdaderas porque solo se fundamentan en el miedo⁶¹.

Este pasaje tan sublime, que aparece en el libro de Job, es también espeluznante debido a las dudas que provoca aquello que se describe⁶²:

”En pensamientos originados por las visiones nocturnas, cuando los hombres se sumen en un profundo sueño, me invadió un miedo que me hizo temblar, sacudiendo todos mis huesos. Entonces pasó un espíritu por delante de mi rostro; se me erizo el pelo. Permaneció inmóvil. Pero no pude percibir su forma: había una imagen ante mis ojos, y en medio del silencio oí una voz: ¿será el hombre mortal más justo que Dios?”⁶³.

Lo sublime posee mucha fuerza de por sí, si esta fuerza es empleada en hacer el mal puede convertirse en algo muy maligno y poderoso con una gran capacidad de aniquilación. Por otra parte, solo la fuerza que no está de parte del sujeto es sublime. El poder y el terror, ambos fuentes de lo sublime, habitualmente caminan de la mano, además el poder extrae toda su sublimidad del terror⁶⁴. La figura de Satán es una de las más oscuras, terribles y sublimes que existen ya que en él confluyen religión, maldad, desconocimiento, curiosidad, poder, etc., y J. Milton hace una de las descripciones más sublimes y señoriales que se pueden encontrar sobre su figura. En ella mezcla términos que aluden a imágenes enormes y oscuras que influyen al lector precisamente porque son numerosas y oscuras⁶⁵:

“He above the rest.
In shape and gesture proudly eminent
Stood like a tower; his form had yet nos lost

⁵⁹ “La otra forma, / si forma pudiera llamarse aquella forma que no era / distinguible, como miembro, colectivo o individual; /o si sustancia pudiera llamarse aquella forma parecida; / a cualquiera de ellas se parece; negra se mantuvo como la noche; / fiera como diez furias, terrible como el infierno, / y blandía un venablo mortal. En lo que parecía su cabeza / el trasunto de una corona regia portaba”. En BURKE, Edmund, op. cit., p. 102.

⁶⁰ BURKE, Edmund, op. cit., p. 105.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 116.

⁶² *Ibíd.*, p. 107.

⁶³ *Ibíd.*, p. 107.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 110.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 106.

All her original brightness, nor appeared
 Less than archangel ruined, and the excess
 Of glory obscured; as when the sun new risen
 Looks through the horizontal misty air
 Shorn of his beams; or from behind the moon
 In dim eclipse disastrous twilight sheds
 On half the nations; and with fear and change
 Perplexes monarchs"⁶⁶.

Aprovechando que el poema compara al diablo con una torre, se supone que entre otras cosas por su tamaño, es necesario decir que hay otras cosas, que según E. Burke, son consideradas como sublimes como por ejemplo: las grandes magnitudes, aunque se podría considerar que lo profundo es más sublime que lo alto; lo rugoso y escabroso; la magnificencia y la abundancia; la tensión que causa la espera; la vastedad; la dificultad, ya que cuando una labor precisa de una fortaleza y un esfuerzo enormes para poder ejecutarla la sensación que se produce al conseguirlo es grande y extraordinaria⁶⁷; etc. Del mismo modo, las grandes virtudes, que se asocian en primer término con los peligros, los castigos y las alteraciones, y se ejecutan sobre todo no para conceder beneficios, sino para evitar grandes males, por lo que son merecedoras de respeto y por tanto sublimes. Las virtudes derivadas de éstas, se asocian con el desahogo, la compasión y la gratificación, y aunque si bien son mucho más cautivadoras, son mucho menos nobles. Esto está directamente relacionado con el tema del amor y es que:

“Aquellas personas que entran cautelosamente en los corazones de la mayoría de la gente, que escogen como compañeros de sus horas más tranquilas, y para aliviar sus preocupaciones y ansiedades, nunca son personas de cualidades resplandecientes o de virtudes fuertes. Más bien es el verde claro del alma, en el que posamos nuestros ojos, que están fatigados de contemplar objetos más brillantes”⁶⁸.

Sin duda el color también es fuente de lo sublime, y sin duda los colores oscuros son mucho más sublimes que los claros y alegres, y por lo tanto susceptibles de generar mejores obras, excepto el rojo, que sería capaz de generar dicha emoción. Un paraje sórdido y tenebroso no puede compararse con una verde pradera, un cielo tormentoso y encolerizado es mucho más sublime que uno soleado y radiante y una escena nocturna es más sublime y majestuosa que una a plena luz del día⁶⁹.

Frecuentemente, se asocia a la belleza con la proporción, el orden y la perfección, todos ellos conceptos asociados al orden. No obstante, el orden hace casi siempre alusión a la utilidad y por lo tanto es un vástago del entendimiento más que un agente que actúa sobre los sentidos y la imaginación⁷⁰, sin embargo la belleza no se

⁶⁶ “Él por encima de todos. / En forma y apariencia orgullosamente altivo / se erguía como una torre; su forma aún no había perdido / toda su brillantez original, ni parecía / inferior a un arcángel caído, y en lo máximo / de gloria oscurecido; como cuando el sol de nuevo surgido / aparece a través del brumoso aire horizontal / desprovisto de sus rayos; o por detrás de la luna / en débil eclipse un crepúsculo desastroso se esparce / por la mitad de las naciones; y con miedo al cambio / perpleja a los monarcas”. En BURKE, Edmund, op. cit., pp. 105-106.

⁶⁷ BURKE, Edmund, op. cit., pp. 118-197.

⁶⁸ *Ibíd.*, pp. 163-164.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 130.

⁷⁰ *Ibíd.*, pp. 139-140.

mide según la utilidad o la idoneidad de algo⁷¹, de hecho a menudo lo bello es del todo inútil. También es cierto que la proporción, con su orden y su precisión es bella, que duda cabe, pero no genera una sensación de belleza tan fuerte como lo desproporcionado, lo deforme y lo salvaje cuando éstos resultan bellos, porque al contrario de lo que se puede llegar a pensar, la deformidad y la desproporción no son contrarias a la belleza, solo a la forma habitual acabada⁷². F. Bacon compartía esta misma idea, prueba de ello son afirmaciones como: “no hay belleza exquisita sin algo de extraño en la proporciones”⁷³.

Lo que verdaderamente se opone a la belleza es la fealdad, porque proviene de la fuente contraria a la verdadera belleza, pero la fealdad no es contraria a la proporción y al acondicionamiento como tampoco es fuente de lo sublime por sí misma, solo lo es en caso de estar asociada a ciertas facultades que estimulen una idea de terror⁷⁴. El término medio entre la belleza y la fealdad es la mediocridad que alude a unas proporciones estándar y que no actúa de ninguna manera sobre las pasiones⁷⁵.

Pero entonces, ¿qué es la belleza? ¿qué hace que un objeto resulte bello o feo? Según la concepción antigua de la belleza, como la de la filosofía medieval o la de algunos pensadores como A. A. C. Shaftesbury o F. Hutcheson, la belleza es una cualidad asociada a la proporción, al orden, a la perfección, a la simetría y a la armonía, por lo que sería una información objetiva a la que se llegaría a través de la razón⁷⁶. Sin embargo, a partir del siglo XVIII surge una nueva idea, iniciada en Francia por J. B. Du Bos y que se extendería a Inglaterra con D. Hume y E. Burke para posteriormente llegar hasta I. Kant, que establece que la belleza es subjetiva⁷⁷. Para E. Burke, la belleza es una cualidad intrínseca de los objetos por la que éstos provocan amor o alguna pasión similar⁷⁸, es ese *je ne sais quoi* que viene dado por la turgencia y la fineza del gesto y el movimiento⁷⁹ y por lo tanto debe depender de facultades positivas. Es decir, las cosas resultan bellas o no, no hay una razón lógica que lo explique, como ocurre con el gusto, la belleza es totalmente subjetiva. Aunque los seres humanos coinciden en que sí existen ciertas cualidades que resultan en general agradables y que suelen encontrarse en los objetos bellos:

“Bello es lo placentero, la seducción de los sentidos, la inclinación y satisfacción hedonística, la vitalidad, la voluptuosidad, el regocijo. Lo bello es siempre sensual, delicado, mórbido, curvilíneo, pequeño, gracioso, nítido, pulido, elegante, encantador. Los atractivos encantos de la belleza la manifiestan siempre como alegre, vivaz, radiante y festiva, e inspiran siempre sentimientos de descanso, gozo y solaz. Bello es todo lo que deleita y atrae; las diversas emociones que despierta se caracterizan por ser siempre dulces y agradables”⁸⁰.

⁷¹ BURKE, Edmund, op. cit., p. 158.

⁷² *Ibíd.*, p. 152.

⁷³ POE, Edgar Allan, *Relatos*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 149. Ed. Félix Martín. En PACHECO, Juan Antonio y VERA SAURA, Carmelo (eds.), op. cit., p. 34.

⁷⁴ BURKE, Edmund, op. cit., p. 174.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 155.

⁷⁶ KANT, Immanuel, op. cit., p. 25.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 31.

⁷⁸ BURKE, Edmund, op. cit., p. 138.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 175.

⁸⁰ KANT, Immanuel, op. cit., p. 31.

A pesar de todo esto, es necesario alternar la belleza con lo sublime ya que lo mismo repetido una y otra vez termina por hastiar y es necesario descansar de todo, incluso de lo bello⁸¹.

Según la opinión de E. Burke, no se puede decir que lo sublime y lo bello sean ideas antagónicas e incompatibles puesto que todo lo sublime es bello, pero no todo lo bello es sublime, por lo tanto tampoco son iguales sino que son conceptos que provienen de diferentes vertientes: lo sublime del dolor y del terror y lo bello del placer positivo que produce el amor⁸². Aunque sean naturalezas muy diferentes tienen un punto común y es que tanto una como la otra son capaces de agitar el alma humana con más fuerza que cualquier otra cosa en el mundo. Hay que destacar que ni la belleza ni lo sublime lo son por decisión voluntaria, simplemente lo son de forma intrínseca, es decir, la razón no juega ningún papel para atribuir a un objeto una u otra cualidad.

Además estos dos conceptos tienen una correspondencia mitológica ya que lo bello se vincula con lo “apolíneo” y con lo que comúnmente la gente considera “bueno”, mientras que lo sublime se vincula al adjetivo “dionisiaco” y se asocia al terror que embelesa.

Apolo es el dios de la forma, concretamente de la forma plástica en el arte, del pensamiento racional y de la vida civilizada, por lo que es enemigo de dar rienda suelta a los instintos⁸³. Representa a la razón, la cual convierte al sujeto en un ser frío⁸⁴ y, por lo tanto, podría decirse que es un fruto de la muerte porque quien no se implica en la vida se aleja de la misma⁸⁵. Dionisos, según F. Nietzsche, es la alternativa a Apolo y representa la vida completa, inmediata y en estado puro, no niega sino que ratifica la unidad dialéctica que constituyen los grandes instintos opuestos, reconciliando así al hombre y la mujer, la vida y la muerte⁸⁶. Como dice O. Brown: “lo apolíneo preserva la conciencia del yo, mientras que lo dionisiaco lo destruye”⁸⁷. Dionisos es el caos y el desenfreno de las pasiones y por ende, vence a la razón lo que puede llevar a la hecatombe tanto de la mente como del espíritu. Los momentos de locura y éxtasis dionisiacos producen un elevado e intenso placer en el sujeto, aunque éste es muy efímero y posteriormente se debe hacer frente a las consecuencias que acarrearán.

El Romanticismo y los movimientos posteriores son una prueba de la penetración de Dionisos en la conciencia de los artistas, fue W. Blake quien dijo: “el camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría” y G. W. F. Hegel definió la realidad como:

⁸¹ BURKE, Edmund, op. cit., p. 79.

⁸² *Ibíd.*, pp. 181-182.

⁸³ BROWN, Norman O., op. cit., p. 206.

⁸⁴ FERENCZI, Sandor, *Final Contributions to the Problem and Methods of Psycho-analysis*. Londres: Hogarth Press y The Institute of Psycho-Analysis, 1955, p. 246. Ed. M. Balint, tr. E. Mosbacher y otros. En BROWN, Norman O., op. cit., p. 205.

⁸⁵ BROWN, Norman O., op. cit., p. 204.

⁸⁶ Cfr. OTTO Walter F., *Dionysos, Mythos und Kultus*. Frankfurt am Main, Klosterman, 1933, pp. 74, 84-85, 95, 124, 159. En BROWN, Norman O., op. cit., p. 207.

⁸⁷ BROWN, Norman O., op. cit., pp. 207-208.

“la regocijada bacanal en la cual ningún miembro está ebrio”⁸⁸. Esta corriente de pensamiento no solo permaneció en esta época, sino que influenció a pensadores posteriores de la talla de F. Nietzsche y S. Freud, quienes podrían considerarse como los herederos de los románticos.

El arte romántico en general, y la pintura en especial, recurre a la fantasía, la cual se define a través de los rasgos de lo sublime e incluso de lo horrible y terrorífico⁸⁹. Aunque con ello no se pretende afirmar que lo sublime sea mejor que lo bello, ambos conceptos tienen sus ventajas y sus desventajas, simplemente son diferentes, tal y como se expresa en la obra *Belleza y verdad*: “el alma se reconoce con mayor claridad y más característicamente en las pasiones violentas; pero es grande y noble en estado de reposo, de equilibrio”⁹⁰.

Para concluir esta disertación sobre lo sublime cabe recoger unas palabras que mencionó D. Diderot a propósito de lo sublime en el Salón de 1767 y que resumirían muy bien la esencia de este concepto:

“Es todo lo que sorprende al alma, todo lo que imprime un sentimiento de temor, y lo identifica también con la oscuridad, que invoca recomendando a los poetas que sean tenebrosos. Según él, la claridad es buena para convencer, pero no vale nada para emocionarnos, y además perjudica todo entusiasmo”⁹¹.

III.1.2. LO GROTESCO

Hay algo más aparte de lo bello y lo sublime que, además, participa de ambos⁹², es lo que se conoce como: “grotesco”, que sería, a grandes rasgos, un tipo de comedia macabra. Lo grotesco es una nueva y variada fuente de la que bebe el arte⁹³, en primer lugar, se introduce en la literatura romántica para posteriormente extenderse por la pintura, como es habitual en esta época. Es necesario destacar que aunque este tema se desarrollara como tal durante el siglo XIX no significa que los antiguos desconocieran este concepto por completo ya que nada surge de la nada, el propio V. Hugo se percató de que: “los tritones, los sátiros, los cíclopes, son grotescos; Polifemo es un grotesco terrible; Silenio, un grotesco bufón”⁹⁴, es decir, la mayoría de los seres mitológicos son grotescos. Aunque, como puede observarse, este rasgo aparece de forma muy sutil en la antigüedad, parece incluso como si quisiera ocultarse o no llamar demasiado la atención. Por ejemplo, los sátiros y las sirenas son levemente deformes; las parcas y las arpías son más

⁸⁸ BLAKE, William, *The Marriage of Heaven and Hell*; HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenología del espíritu*. Londres: G. Allen & Unwin, 1931, p. 105. Hay traducción española: *Fenomenología del espíritu*, traducción de J. B. Baillie, 2ª. Edición. En BROWN, Norman O., op. cit., p. 209.

⁸⁹ CALVO SERRALLER, Fernando, *Ilustración y...* op. cit., p. 91.

⁹⁰ VV.AA, *Belleza y...* op. cit., pp. 100-101.

⁹¹ BURKE, Edmund, op. cit., p. 32.

⁹² MILLÁN ALFOCEA, Sergio, *De Eros a Satán*. Madrid: Ediciones del laberinto, S. L., 2000, p. 41.

⁹³ HUGO, Victor, *Manifiesto romántico*. Barcelona: Península, 1989, p. 38. Traducción de Jaume Melendres, introducción de Henri de Saint-Denis.

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 35.

terroríficas por su naturaleza que por su apariencia física; las furias son bellas y son conocidas también como Euménides, que significa: benévolas. Al igual que a algunos seres grotescos se les atribuye una condición de magnificencia para compensar, por ejemplo Polifemo es un gigante, Silenio es un dios, Midas es rey, entre otros muchos⁹⁵. Con el tiempo, el sentido de lo grotesco va en aumento, se encuentran ejemplos de ello especialmente en la pintura de F. Goya quien tenía un humor irónico, negro y macabro que plasmaba en sus obras haciéndolas, en muchas ocasiones, grotescas. Pintaba escenas de canibalismo [86], personajes tullidos y deformes, etc., lo que genera sensaciones contrarias y chocantes puesto que representan elementos o escenas desagradables, pero el resultado es indudablemente magnífico. Tal y como explicaba Come Fabre, el comisario de la exposición *El ángel de lo extraño* sobre el Romanticismo negro:

"Goya es efectivamente una personalidad muy importante, porque ilustra la ambigüedad del romanticismo negro. Es un hombre de las luces, exasperado por las supersticiones del oscurantismo popular, pero al mismo tiempo fascinado por el poder creativo e imaginativo de esa cultura"⁹⁶.

Sin lugar a dudas fueron los románticos quienes comenzaron a explotar este género y los que constituyen un referente para todos los artistas de todos los movimientos posteriores, quienes también trabajarán mucho sobre el tema de "lo grotesco". Gran culpa de que los románticos desarrollaran el tema de "lo grotesco" es que también se halla en la Edad Media, la cual los artistas románticos rescataron del pasado, prueba de ello es su oscurantismo, sus leyendas, el ambiente de terror que entonces se vivía, etc., que por supuesto ejercieron su influencia en el arte de esta etapa. De hecho, el concepto "grotesco" se utiliza en historia del arte para hacer referencia a la pintura de finales del siglo XV, aunque la presencia de lo grotesco fue mucho más evidente en la arquitectura:

"Enmarca sus infiernos y sus purgatorios bajo la oliva de los pórticos, desenrosca sus monstruos, sus dogos, sus demonios alrededor de los capiteles, a lo largo de los frisos, al borde de los techos. Se extiende bajo formas innumerables en la fachada de madera de las casas, en la fachada de piedra de los castillos, en la fachada de mármol de los palacios"⁹⁷.

"Lo grotesco" también formaba parte de abundantes costumbres lo que hizo que también penetrara en las leyes y en las instituciones medievales:

"Así como había hecho que Tespis embadurnando de heces saltara de su tumba, baila con la muerte, encima de esta famosa mesa de mármol que servía de escenario tanto para las farsas populares como para los banquetes reales. En fin, admitido en las artes, en las costumbres, en las leyes, logra entrar en la iglesia. Vemos como ordena en cada ciudad de la catolicidad, alguna de estas ceremonias singulares, de estas procesiones extrañas en las que la religión camina acompañada por todas las supersticiones, lo sublime rodeado por todos los grotescos. Para pintarlo con un solo trazo, en esta aurora de las letras es tal su vena, su vigor, su savia de creación, que en

⁹⁵ HUGO, Victor, op. cit., pp. 35-36.

⁹⁶ El día de Córdoba. El Museo de Orsay destapa el lado oscuro del Romanticismo [en línea] [consultado el 25/11/17]. Disponible en: http://www.eldiadecordoba.es/ocio/Museo-Orsay-destapa-oscuro-Romanticismo_0_676432603.html.

⁹⁷ HUGO, Victor, op. cit., pp. 40-41.

el primer impulso deja en el umbral de la poesía moderna a tres homeros bufones: Ariosto, en Italia; Cervantes, en España; Rabelais, en Francia”⁹⁸.

También existen ejemplos en la literatura como en este verso del *Romance de la Rosa* que describe de una forma muy particular, la elección de un rey:

“A un gran villano entonces eligieron
el más huesudo entre los que vieron”⁹⁹.

Las afecciones, lo absurdo y lo feo son las principales fuentes de lo grotesco, pero como existen muchas variantes de fealdad, lo grotesco también son las pasiones, la depravación y las fechorías y se comporta de forma obscena y al mismo tiempo halagadora, deseable, mezquina, insidiosa, confusa y engañosa¹⁰⁰. La presencia de lo grotesco también se halla de forma clara allá donde la violencia sea protagonista, como por ejemplo en la guerra, la tortura, los enfrentamientos, las luchas, etc.; así como en aquellos que la ejecutan: verdugos, profesionales o gente corriente, y en aquellos que la padecen. La violencia está presente incluso en la religión, prueba de ello son los martirios de los santos, la pasión de Cristo, etc., al igual que la transformación, la deformación, el humor, el drama, el erotismo y la sexualidad, la pasión, la lujuria y en especial la ironía, que prácticamente constituye un mundo concreto, forman parte de la esencia de lo grotesco¹⁰¹. Lo grotesco también es el exceso, que a su vez supone una caricatura o deformación de la realidad¹⁰². Normalmente la deformidad se asocia al ámbito físico, pero también puede presentarse en gestos y conductas: la forma de pedir limosna, la forma de andar, bailar, etc.¹⁰³.

Lo grotesco irrumpe con tal fuerza en la época moderna que, cual tsunami, arrasa con todo lo que encuentra a su paso y se extiende por todos los rincones. Es entonces cuando más se modifica y se exagera lo grotesco del pasado, dotando a los elementos de un carácter mucho más sobrenatural, sorprendente y poderoso, a veces incluso más maligno. Las Euménides griegas no eran tan malvadas como las brujas de Macbeth, lo que las convierte, por otra parte, en mucho más inverosímiles, y es que la modernidad aporta el ápice de vivacidad a las creaciones del pasado que las gentes de aquel momento no se atrevieron o no quisieron darle¹⁰⁴.

Es decir, no solo se halla por doquier en el mundo moderno sino que además desempeña un rol fundamental en él ya que por un lado genera lo deforme y horrible; y por otro, lo jocoso y burlesco. Rodea a la religión de supersticiones y al arte de llamativas fantasías, es él quien dota a Satanás de cuernos, patas de cabra y alas de murciélago y quien enviará a ésta y a otras espantosas figuras al infierno cristiano, las cuales, posteriormente, inspirarán a Dante, J. Milton y otros artistas.

⁹⁸ HUGO, Victor, op. cit., pp. 41-42.

⁹⁹ *Ibíd.*, pp. 40-41.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, pp. 39-40.

¹⁰¹ BOZAL, Valeriano, op. cit., p. 13.

¹⁰² *Ibíd.*, p. 33.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 42.

¹⁰⁴ HUGO, Victor, op. cit., p. 37.

También son obra suya la creación de seres humanos ridículos como los bufones, los borrachos, etc.



[86] Francisco de Goya, *Caníbales preparando a sus víctimas*, 1800-1805.

La fusión entre lo grotesco y lo sublime da como resultado al genio moderno, tan complicado, tan dispar en sus apariencias, tan fecundo en sus obras y tan contrario a la monótona sencillez del genio antiguo, es por ello que lo grotesco marca la diferencia entre el arte moderno y el clásico¹⁰⁵. En consecuencia, los grandes poetas que tan gran influencia constituyen para la pintura romántica, a saber Homero, Dante, W. Shakespeare y J. Milton, son una mezcla entre lo grotesco y lo sublime¹⁰⁶, una de las razones por las que les gusta deleitarse con lo horrible¹⁰⁷. Pero el genio no es el único fruto de la unión entre lo grotesco y lo sublime, también lo es el drama, una oscura música que produce el alma que se caracteriza por su veracidad e inunda el arte moderno, de hecho durante este siglo hubo dos ideas que estuvieron continuamente presentes en las reflexiones estéticas propias de este siglo: la belleza y la verdad¹⁰⁸ y ambas dos participan en el drama. Según explica V. Hugo:

“La poesía tiene tres edades, cada una de las cuales corresponde a una época de la sociedad: la oda, la epopeya, el drama. Los tiempos primitivos son líricos, los tiempos antiguos son épicos, los tiempos modernos son dramáticos. La oda canta la

¹⁰⁵ HUGO, Victor, op. cit., pp. 34-35.

¹⁰⁶ Ibíd., p. 47.

¹⁰⁷ Ibíd., p. 100.

¹⁰⁸ VV.AA, *Belleza y...*, op. cit., p. 16.

eternidad, la epopeya solemniza la historia, el drama pinta la vida. El carácter de la segunda es la simplicidad, el carácter de la tercera la verdad”¹⁰⁹.

El quid de la cuestión se halla en estas palabras de V. Hugo:

“Cuando Dante Alighieri termina su terrible infierno, cuando ha cerrado sus puertas y no le queda ya más que encontrar un nombre para su obra, el instinto de su genio le hace ver que este poema multiforme es una emanación del drama y no de la epopeya; y sobre el frontispicio del gigantesco documento escribe con su pluma de bronce: divina comedia”¹¹⁰.

Es decir: el drama de la vida es cómico, en otras palabras, la vida es un drama pero éste tiene la capacidad de unificar lo grotesco y lo sublime, lo horrible y lo ridículo, la tragedia y la comedia, etc., y al mismo tiempo puede continuar siendo bella. El genio va acompañado de una bestia que vive en su interior y parodia su genialidad, pero esto hace que tenga puntos de contacto con la humanidad, como decía Napoleón: “de lo sublime a lo ridículo solo hay un paso”¹¹¹. También ocurre frecuentemente que la gente que hace reír se siente realmente desdichada en el fondo de su ser, la risa actúa como una máscara que oculta el dolor. Los Demócritos son también Heráclitos y algunos ejemplos de ello son: P. A. Beaumarchais, Molière y W. Shakespeare quienes tenían un carácter lúgubre, sombrío y melancólico¹¹², prueba de ello son sus obras literarias.

“Todo el mundo sabe que en Hamlet unos sepultureros cavan una fosa mientras beben, cantan canciones picantes y hacen, a costa de los muertos, bromas propias de las gentes de su oficio [...] farsas monstruosas que algunos denominan tragedias”¹¹³.

En el ámbito pictórico el más claro ejemplo es F. Goya, cuyas obras podrían hacer pensar que era una persona melancólica y agorera, pero en realidad la mayoría de ellas están hechas en una clave irónica y satírica. Mezcla dos cosas que parecen irreconciliables como son la oscuridad y el humor, como por ejemplo en su obra donde aparecen dos mujeres riéndose de un hombre que, al parecer, se está masturbando, donde hace alusión al día a día en clave de humor, o la representación de un familiar del santo oficio rodeado de viejas [87], la representación de las brujas del aquelarre [207], etc., todo tiene un sentido irónico muy acentuado¹¹⁴. A. Beruete sostiene esta misma opinión argumentando que las pinturas negras de F. Goya hacen alusión a su peculiar sentido del humor:

“No puedo convencerme al contemplar, por ejemplo el Saturno devorando a sus hijos... con aquellos ojos y expresión con que parece dar a entender lo bien que le sabe su filiar manjar, que aquella aspiró a ser una representación mitológica, sino más bien una humorada con que admirar y tal vez espantar el apetito de algún invitado de buena fe: la obra estaba en el comedor de la casa. Y lo mismo puede

¹⁰⁹ HUGO, Victor, op. cit., p. 43.

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 47.

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 50.

¹¹² *Ibíd.*, p. 51.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 102.

¹¹⁴ BOZAL, Valeriano, op. cit., p. 140.

decirse de Judith y Holofernes... Y de tantas otras figuras que parecen terribles y que no son sino manifestaciones de un humorismo fino y disimulado”¹¹⁵.

Lo grotesco constituye una de las más extraordinarias bellezas del drama, e incluso con frecuencia, es una necesidad rebosante de terror¹¹⁶. Esto demuestra que la naturaleza puede ser en ocasiones grandiosa y en ocasiones impura y dudosa, como en este caso, por ello Satán la hace suya, se engalana y se sirve de ella para sus propios fines y de ella hace que mane el arte, esta es, entre otras, una de las razones por las que se hace llamar “Príncipe del mundo”. Existía un dicho que rezaba: “¡desgraciados aquellos que ríen!”, por ello Satán acapara la risa en exclusiva para él y se le designa como divertido. La risa es necesaria y además es una cualidad fundamental de la condición humana, como expresa J. Michelet: “¿cómo soportar la vida si no podemos reír, al menos en los intervalos entre nuestros dolores?”¹¹⁷.



[87] Francisco de Goya, *Paseo del Santo Oficio*, 1820-1823.

El humor y la ironía son armas que utiliza el Yo para protegerse del mundo y que en algunas ocasiones, se vuelven en contra de aquellos que las utilizan¹¹⁸. Tras la guerra, el humor parece la única vía plausible para acometer la situación política del momento, cosa que queda plasmada en sus grabados donde la crueldad política, religiosa e ideológica en general, se combinan con la mordacidad de un humor aplastante creando así escenas bastante grotescas¹¹⁹. Y es que el humor, al igual que el gusto, es muy subjetivo y por lo tanto no solamente es divertido lo ingenioso y ocurrente, como relata V. Bozal:

“Cómicas son las figuras de mendigos, deformes y mutilados, también los personajes estafalarios o los que descubren una intención satírica que induce a la sonrisa y la ironía: la jovencita que acciona con el faldellín y los calzones, el salvaje, el borracho,

¹¹⁵ ARNAIZ, José Manuel, *Las pinturas negras de Goya*. Madrid: Antiquaria, S. A., 1996, pp. 49-50.

¹¹⁶ HUGO, Victor, op. cit., p. 51.

¹¹⁷ MICHELET, Jules, *La bruja, un estudio de las supersticiones en la Edad Media*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2004, p. 38.

¹¹⁸ DE PAZ, Alfredo., op cit., p. 188.

¹¹⁹ BOZAL, Valeriano, op. cit., p. 34.

el hombre gordo, aquel que deja caer los pantalones, el loco, el tullido que utiliza plataforma con ruedas para poder moverse, el deficiente que pide limosna, los que aparecen en los sueños nocturnos, el ciego enamorado de su potra (una gran hernia)..., figuras todas ellas de la deformidad”¹²⁰.

Es legítimo que la comedia posea un sentido crítico e irónico, para así crear cierta conciencia en la sociedad ya que a base de mostrar el ridículo al que llevan los vicios quizás los que los comenten sientan vergüenza y los corrijan¹²¹. Las obras de F. Goya son imágenes alegóricas de la realidad social, política y personal y psicológica que el artista vivió y todas ellas tienen una característica común: la percepción del mundo como una figura oscura y grotesca. En ellas la fantasía más que llevar al espectador a un mundo de ensueño, le transporta a la tierra, o incluso a una pesadilla, y le hace más consciente de los defectos del mundo, solo que de una manera adulterada y cómica¹²². F. Goya es una especie de historiador grotesco y de lo grotesco de su propia época :

“La Ilustración ha terminado, el optimismo que hubo, cuando lo hubo, ha cedido el paso a otro mundo, cada vez más presente: el que evidencian los disparates, primero, y las pinturas negras, después”¹²³.

En muchas ocasiones lo grotesco es sinónimo de deforme y monstruoso y, a su vez, lo monstruoso es de tal condición porque es deforme. Según esto, no existiría nada más grotesco que la unión entre una bestia y un humano, conceptos significativamente contrarios que no solamente conviven sino que dicha convivencia dota a la criatura de su esencia. La deformidad es intrínseca en el ser humano, habita en él y puede manifestarse en cualquier momento. W. Kayser cita a J. W. Von Goethe en su obra sobre lo grotesco y dice: “mirada desde las alturas de la razón, toda la vida se parece a una enfermedad maligna y el mundo a un manicomio”¹²⁴. Pero digamos que esto solo puede verse así desde fuera, cuando el sujeto está envuelto en la situación la perspectiva cambia, por ejemplo cuando la locura es cotidiana ya no es algo anormal, sino meramente grotesco, pero no por ello es trivial, al contrario, nos muestra una característica fundamental de la naturaleza humana. Precisamente porque se ve desde fuera, es demencial, a la par que monstruosa, la escena en la que tiene lugar la iniciación de una joven que quiere formar parte del aquelarre constituido por brujas viejas, feas y deformes ya que la muchacha perderá su juventud y pasará a ser como ellas. Asimismo, existe una parte jocosa y monstruosa en las personas que siguen al cantante ciego durante *La romería de San Isidro* [88], como si éste pudiera conducirlos a alguna parte, al igual que hay ironía en las viejas que siguen al familiar de *El Santo Oficio*

¹²⁰ BOZAL, Valeriano, op. cit., p. 41.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Puesto que el concepto “alegoría” tradicionalmente hace referencia a la universalidad de la idea que se encuentra formulada en la imagen, cabe pensar aquí en un tipo específico de alegoría, propio del mundo moderno, que, lejos de remitirnos a un mundo ideal, un mundo de ideas, nos retiene en este: alegorías de lo real. También en este punto es el artista aragonés un “adelantado”, a Baudelaire, también a Walter Benjamin, lector del poeta francés, y a Paul de Man, lector de Baudelaire y de la alegoría romántica. En BOZAL, Valeriano, op. cit., pp. 43-47.

¹²³ BOZAL, Valeriano, op. cit., pp. 42-43.

¹²⁴ Cit. en KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos aires: Nova, 1964, p.70. En BOZAL, Valeriano, op. cit., p. 146.

[87]. Aunque una de las cualidades más monstruosas que existen: la violencia, se refleja de forma desorbitada en las obras de Judith [45] y Saturno [93]¹²⁵.



[88] Francisco de Goya, *La Romería de San Isidro*, 1820-1823.

En un universo completo han de existir lo bello y lo sublime, es decir el placer, el amor y el bien pero también el dolor, el sufrimiento y el mal¹²⁶:

“Comprenderá que en la creación no todo es humanamente bello, que en ella lo feo existe al lado de lo bello, lo deforme cerca de lo gracioso, lo grotesco en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz [...] pero sin confundirlos”¹²⁷.

El antagonismo universal o la dicotomía de los opuestos es un hecho no solo real sino en el que se fundamenta la base de la cultura occidental. Los contrarios se necesitan el uno al otro para poder existir, es decir, la vida existe porque hay muerte, lo mismo ocurre con el día y la noche, el alma y la sombra, el ángel y el demonio, etc. Don Juan y Tristán constituyen las dos caras de una misma moneda, el primero es un diablo, reo de las apariencias del mundo, la víctima de un sentimiento cada vez más desalentador y ruin; mientras que el segundo ha sido hipnotizado y es embelesado por un objeto magnífico y al mismo tiempo víctima de la alegría que se trunca y desemboca en la muerte¹²⁸.

Cuando los contrarios se alían puede suceder un desastre o todo lo contrario, en el caso del Romanticismo, cuya base se fundamenta en la antinomia entre imaginación y razón, que al mismo tiempo encarna la sempiterna lucha entre el bien y el mal¹²⁹, la unión es extremadamente provechosa. De hecho, en muchos lugares la palabra “romántico” era sinónimo de disparatado, quizás porque no hay nada más disparatado que lo grotesco y el drama que unen lo formal con la demencia, lo grotesco y lo horrible, lo irracional y lo terrible, la tragedia con la comedia, etc.¹³⁰. *La bella y la bestia*¹³¹, por ejemplo, es un cuento popular infantil publicado por primera vez en 1740 en el que, como su propio título refleja,

¹²⁵ BOZAL, Valeriano, op. cit., pp. 145-146.

¹²⁶ STAROBINSKI, Jean, 1789. *I sogni e gli incubi della ragione*. Ed. it., Milán, 1979, pp. 108-109. En DE PAZ, Alfredo, op. cit., p. 385.

¹²⁷ HUGO, Victor, op. cit., p. 33.

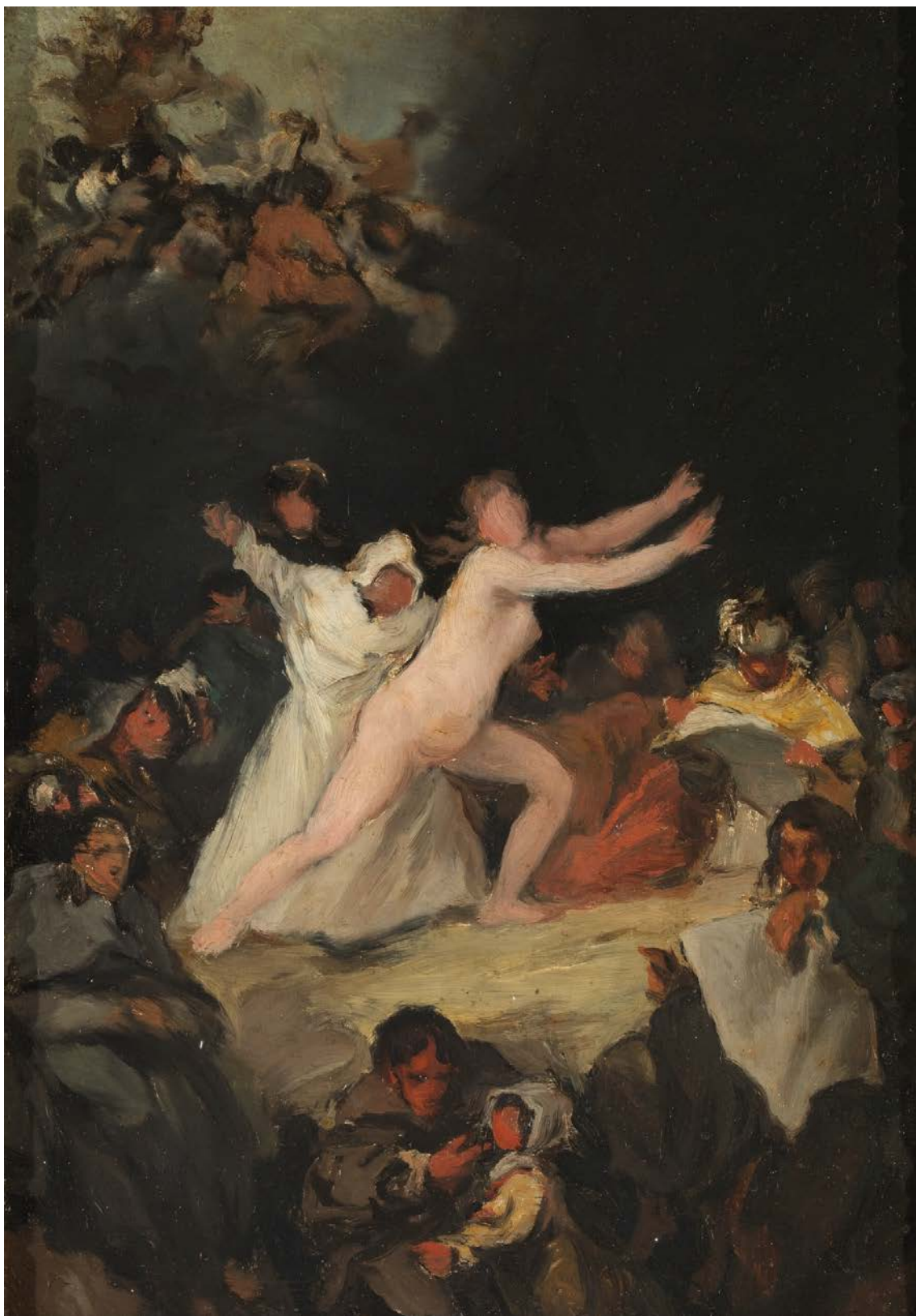
¹²⁸ MILLÁN ALFOCEA, Sergio, op. cit., p. 80.

¹²⁹ DE PAZ, Alfredo, op. cit., p. 361.

¹³⁰ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, op. cit., p. 32.

¹³¹ HUGO, Victor, op. cit., p. 42.

confluyen lo bello y lo grotesco y esta unión da lugar a una de las obras literarias más importantes de todos los tiempos.



[89] Eugenio Lucas Velázquez, *Aquelarre*, 1850-1855.

Como se ha dicho anteriormente, la belleza puede resultar monótona, sin embargo lo grotesco permite acercarse a la belleza desde un punto de vista diferente mucho más fresco y renovado. Lo grotesco combinado con lo sublime es más sublime, valga la redundancia, que la belleza clásica¹³²:

“Y es que lo bello, hablando humanamente, no es sino la forma considerada en su relación más simple, en su simetría más absoluta, en su armonía más íntimamente vinculada a nuestra organización. Por ello nos ofrece siempre un conjunto completo, pero limitado como nosotros mismos. Por el contrario, lo que denominamos lo feo es un detalle de un gran conjunto que nos escapa y que armoniza, no ya con el hombre, sino con la creación entera. He aquí porque nos presenta sin cesar aspectos nuevos pero incompletos”¹³³.

Aunque se pueda pensar que lo deforme, lo feo y lo grotesco no deben formar parte del arte, es necesario reafirmar que lo grotesco es comedia y la comedia forma parte de la vida y, por lo tanto, del arte. Por lo tanto es algo que no se puede impedir, es completamente inevitable, surge de forma espontánea, no se razona previamente porque la razón poco o nada interfiere en la creación de las pasiones¹³⁴.

“Tan incentiva pintura
los sentidos me enajena
y el alma ardiente me llena
de su insensata pasión”¹³⁵.

Las obras de F. Rops también son ejemplo de lo grotesco en el arte, solo que este pintor se centra más en representar una sexualidad brutal, salvaje y completamente explícita entre humanos y seres malignos tales como machos cabríos o esqueletos. En ellas plasma sus enfermas obsesiones, ya no están hechas en clave de humor como las de F. Goya, sino que reflejan sus más bajas pasiones y sus más oscuros deseos. Muchas de sus pinturas poseen connotaciones religiosas en el más maligno de los sentidos ya que son absolutamente satánicas y blasfemas. Con una sola de sus imágenes se puede herir la sensibilidad de muchos colectivos al mismo tiempo pues son un compendio de atrocidades.

El interés, la fascinación y la curiosidad, incluso por lo espantoso, nos provocan cierto placer, que E. A. Poe explicaría por la tendencia del hombre a aprehender la belleza total que contiene el universo¹³⁶. Así lo explica D. P. Varma: “[...] Everything calculated to awaken our mental images of agony, of danger, or of things giving the effect of fear, remains a profound source of the sublime”¹³⁷. E. A. Poe nos sitúa en el

¹³² HUGO, Victor, op. cit., p. 38.

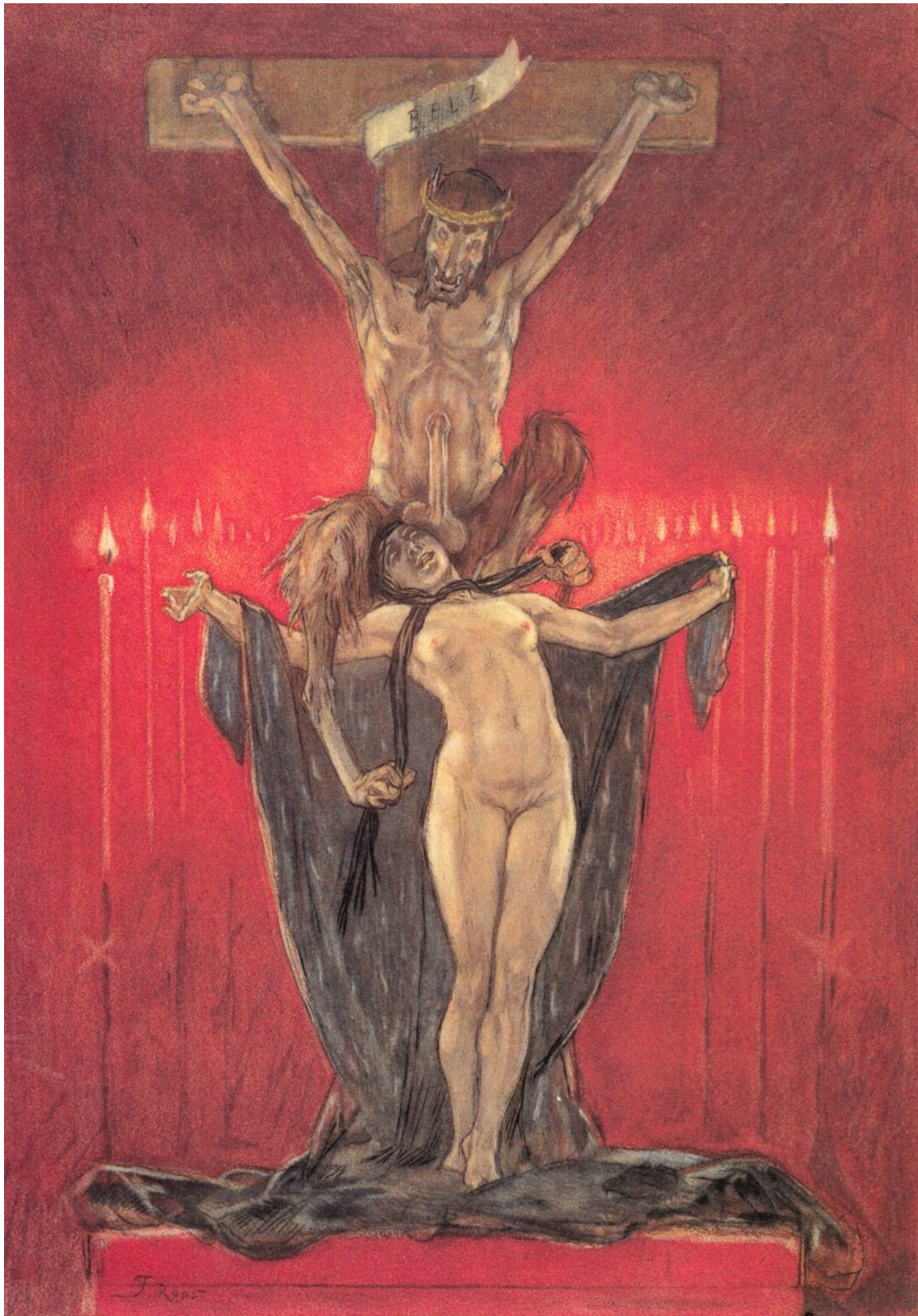
¹³³ *Ibíd.*, pp. 39-40.

¹³⁴ BURKE, Edmund, op. cit., p. 86.

¹³⁵ MILLÁN ALFOCEA, Sergio, op. cit., p. 89.

¹³⁶ Así se contestan las dos preguntas sensatas que N. Carroll plantea en su libro *The Philosophy of Horror (or Paradoxes of the Heart)*: “How can anyone be frightened by what they know does not exist?” y “Why could anyone be ever interested in horror, since being horrified is so unpleasant?” CARROLL, Noël, *The Philosophy of Horror (or the Paradoxes of the Heart)*. Nueva York: Routledge, 1990, p. 8. En PACHECO, Juan Antonio y VERA SAURA, Carmelo (eds.), op. cit., p. 35.

¹³⁷ “Todo lo calculado para despertar nuestras imágenes mentales de la agonía, del peligro o de las cosas que dan el efecto del miedo, sigue siendo una fuente profunda de lo sublime”. VARMA,



[90] Felicien Rops, *El Calvario*, 1882.

Devendra P., *The Gothic Flame: A History of the Gothic Novel in England*. Nueva York: Runell and Runell, 1957, p. 225. En PACHECO, Juan Antonio y VERA SAURA, Carmelo (eds.), op. cit., p. 35.

filo de lo ignorado. Puede ser que no comprendamos lo bello porque no podemos conocerlo, solo intuirlo. Y por eso es capaz de producir en nosotros el miedo más intenso. O tal vez el escritor advierta que el salir en busca de lo prohibido es una experiencia demasiado espantosa para nuestras concepciones. Lo hermoso es fuente de horror: el hombre se horroriza porque no lo comprende, pero el alma tiende a ello porque es parte de sí, es esencia parcial de la misma esencia total. Lo sublime nos hace temblar del mismo modo que el caminar sin apoyo por un sendero oscuro donde nuestro intelecto y nuestros sentidos se vuelven inútiles; no ayudan a sondear el camino porque no conocen nada, solo tenemos la intuición de que pisamos tierra y de que estamos sobre ella. Tan ajena es la muerte al conocimiento humano que ha de producir necesariamente horror, lo que, según E. A. Poe demuestra la pequeñez del hombre, que es incapaz de concebir lo totalmente hermoso”¹³⁸.

¹³⁸ “His [Poe’s] terror is the fear of death, his fantasy stems from the unknow that lies beyond the grave, ...” (VAN DOREN STERN, Philip, ed., *The Gothic Flame: A History of the Gothic Novel in England*. Nueva York: Runell and Runell, 1977, p. 191. En PACHECO, Juan Antonio y VERA SAURA, Carmelo (eds.), op. cit., p. 35.

III.2. LA OSCURIDAD ROMÁNTICA

Hasta ahora, se ha hecho un análisis sobre el tema del mito, sobre el contexto social, político, económico y cultural en el que nace el Romanticismo y se ha comenzado a analizar el movimiento artístico del Romanticismo. A raíz de todas las conclusiones extraídas hasta este punto de la investigación se podría decir que:

- Los artistas del Romanticismo tienden a la tristeza, la soledad y el pesimismo.
- El Neoclasicismo y el Romanticismo son dos tipos de pintura muy diferentes entre sí, pero que fueron capaces de convivir en el tiempo porque no son antagónicos, sino que el Romanticismo es la evolución lógica y consecuente del Neoclasicismo.
- La literatura es una de las bases fundamentales donde se apoya la pintura del siglo XIX, por lo que ambas disciplinas están estrechamente vinculadas entre sí.
- Tanto el concepto “mito” como el concepto “Romanticismo” han sido sinónimos de lo absurdo e irracional.
- Los románticos se sirven de los mitos como alegorías para expresarse artísticamente.
- Los mitos, en la mayoría de los casos, tienen un carácter macabro, violento o sangriento y un trágico desenlace.

El propio V. Hugo, uno de los escritores románticos más emblemáticos, destaca, de una forma sublime, algunos de los mitos más dramáticos y sangrientos:

“Hipólito, maltrecho después de su caída, cuenta ante nosotros sus heridas y lanza gritos dolorosos. Filoctetes es presa de sus accesos de sufrimiento: una sangre negra brota de su llaga. Edipo, manchado por la sangre que gotea aún de lo que queda de sus ojos arrancados hace un momento, se queja de los dioses y de los hombres. Oímos los gritos de Clitemnestra degollada por su propio hijo, y Electra grita sobre la escena: ¡golpead, no tengáis piedad de ella, que ella no tuvo piedad de nuestro padre!”. Prometeo es sujetado a una roca con clavos en el estomago y en los brazos. Las furias contestan a la sombra sangrienta de Clitemnestra con aullidos sin articulación alguna...”¹³⁹.

En muchos mitos tiene lugar un sacrificio humano, normalmente el de una doncella joven, para un ente malvado y poderoso, habitualmente un dragón, como ocurre en la leyenda de San Jorge; también en la Biblia aparecen, como el caso en el que Dios le ordena a Abraham que mate a su único hijo Isaac o, por su puesto, el sacrificio del propio hijo de Dios, Jesús, quien murió en la cruz para la redención de los pecados y la salvación del mundo. Tampoco pasan inadvertidos los crímenes tales como: asesinatos, parricidios, fratricidios, adulterios, etc., que son cometidos tanto por seres inmortales como por seres mortales. Historias horribles y macabras que la humanidad ha creado y repetido desde los comienzos del lenguaje, que habitan en el inconsciente colectivo y sobre los que se fundamenta la cultura humana. Debido a los sucesos que acontecen en este siglo y a su personalidad, forjada en

¹³⁹ HUGO, Víctor, op. cit., p. 61.

parte por las circunstancias sociales, políticas, económicas y culturales del momento, los artistas pertenecientes a este movimiento artístico del siglo XIX se sienten más atraídos por este carácter macabro del mito.

En el periodo de transición entre el Neoclasicismo y el Romanticismo, la razón, sabedora de su poder y segura de sus facultades, deja pasar al sentimiento y a la pasión con el ánimo de servirse de ellos para autorreforzarse. Creyó poder armonizar al ser humano bajo la luz del bien y el resplandor de la mente pero, en lugar de eso, la razón halló una región de sombra y de sueño que hasta ese momento había despreciado. Los límites entre el día y la noche se interiorizaron y el racionalismo hizo de ello objeto de debate. Las obras de arte ya no tendrán una intencionalidad clara sino que poco a poco se sumergirán en la sombra y de ella extraerán imágenes que contempladas a la luz, preservarán las marcas de su origen. Esto es lo que, en mi opinión, F. Goya quiso expresar con uno de sus grabados más famosos *El sueño de la razón produce monstruos* [91].



[91] Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, 1797-1799.

H. Honour establece que fueron los teóricos neoclásicos quienes instruyeron a los artistas a profundizar en la naturaleza para poder ser capaces de evidenciar en sus obras el orden oculto del universo. Los artistas románticos fueron más allá y descubrieron que las meras apariencias visibles no escondían un orden, sino más bien insondables abismos de enigmas ininteligibles¹⁴⁰. Es por ello que los románticos se inclinaron hacia lo “bajo”, lo lúgubre, la demencia, lo siniestro e incluso la muerte, por la cual se sintieron especialmente atraídos. De alguna manera quisieron “vencerla” y plantarle cara a través de la creación de sus obras¹⁴¹, ya que si ellos no podían ser inmortales, quizá sus

pinturas y su espíritu sí podrían serlo.

No es que la filosofía del Romanticismo no creyera o se opusiera a la razón, es más, todo lo contrario, quisieron ir más allá de ella y en su investigación encontraron su lado opuesto, lo que Novalis calificaba como la “adoración al caos”. Según A. Hauser

¹⁴⁰ HONOUR, Hugh, op. cit., p. 36.

¹⁴¹ DE PAZ, Alfredo, op. cit., p. 72.

(1953) esta “adoración al caos” significaba dejarse llevar por lo sentidos, por los sentimientos, por el momento, por la intuición y por todo aquello que es efímero. En ese viaje más allá de las fronteras de la razón, encontraron el misterio, lo nocturno, lo extravagante, lo grotesco, lo inquietante, lo espectral, lo diabólico, lo macabro, lo patológico y lo perverso, cosas que les cautivaron perdidamente y por las que acabaron sintiendo devoción. Fue precisamente en estas tierras donde los románticos encontraron la excusa perfecta para dar rienda suelta a su imaginación, y quizá esta es una de las razones por las que se sintieron atraídos por ellas, no es posible averiguar a ciencia cierta que fue primero. Ya no era tan necesario ver, como ocurría en el Siglo de las Luces, sino creer¹⁴², porque cuando hay luz no existe la duda, sin embargo en la oscuridad es necesario, confiar, intuir, imaginar, etc.

Progresivamente la luz de la Ilustración, que simboliza la razón y el conocimiento, comienza a atenuarse hasta transformarse en oscuridad en el Romanticismo. Prueba de ello es, en primer lugar, el criterio de elección que seguían los artistas del siglo XVIII y los del siglo XIX. Los artistas neoclásicos escogían temas mucho más “blancos” e insustanciales con los que poder lucirse, sin embargo, los artistas decimonónicos escogían temas mucho más controvertidos. Es más, su gusto era tan distinto que en muy pocas ocasiones se puede ver el mismo mito representado en el siglo XVIII y también en el XIX, sin embargo, aunque escasos, existen ejemplos como: *Saturno devorando a sus hijos* [92 y 93]. Para observar la diferencia de estilos se comparará la obra de G. Lama y la de F. Goya las cuales, a simple vista, ya son completamente diferentes a pesar de ser el mismo tema, especialmente en el color y la pincelada. En la primera predominan los colores suaves y los tonos pasteles, asimismo está pintado con una pincelada suave y delicada que le da un acabado muy academicista; mientras que en la segunda predominan tonos mucho más oscuros, excepto un rojo intenso que ejerce de contrapunto, y la pincelada es mucho más suelta y salvaje lo que deforma la apariencia física de Cronos. En el primero se presta mucha atención al dibujo y a la anatomía del personaje, mientras que el segundo parece una especie de monstruo deforme y desproporcionado con cara de león fiero. Además, la actitud de Saturno es completamente distinta en cada una de las representaciones: en la primera coge el cuerpo del niño con delicadeza y casi parece que le está besando, sin embargo en el segundo caso Saturno tiene una apariencia salvaje y diabólica y ya ha engullido la cabeza y casi la totalidad de las extremidades superiores de, lo que parece, una hija. Está claro que la intención de cada uno de estos pintores al pintar sus obras era diametralmente opuesta: mientras que G. Lama pensaba en la forma, F. Goya buscaba la manera de expresarse y de transmitir un mensaje, de provocar algún tipo de reacción en el público, fuera del tipo que fuera.

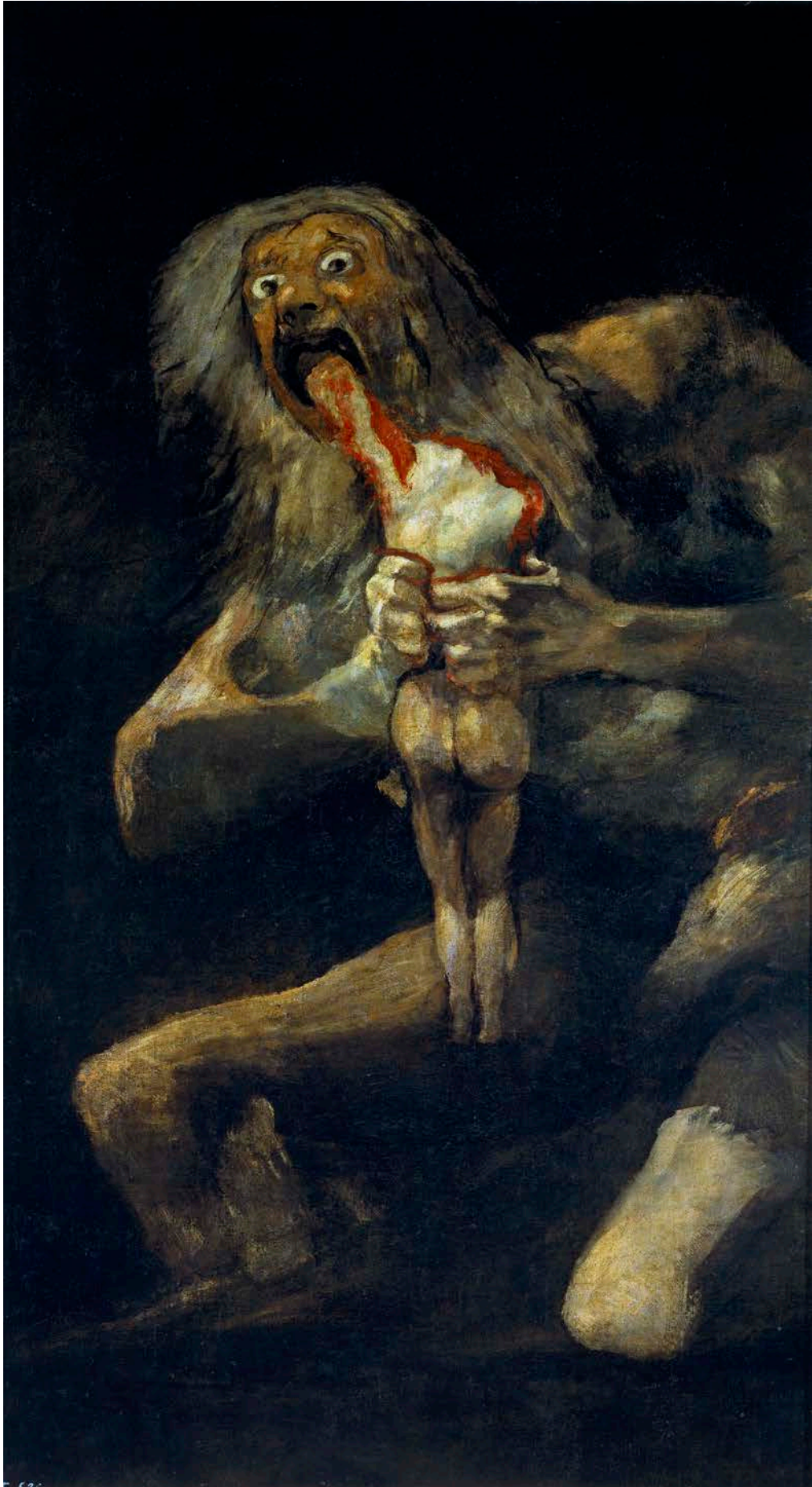
Como ya se ha dicho en anteriores ocasiones, un aspecto característico del Romanticismo es su predilección por todo lo macabro, extraño y exótico. Estos gustos se relacionan de alguna manera, a su vez, con su gusto por la Edad Media, de la que ya se ha hablado anteriormente, época que tenía luces pero también muchas sombras. Es decir, la recuperación de la Edad Media no solo hacía referencia a los elementos positivos, sino también a los negativos, como por ejemplo sus oscuras

¹⁴² DE PAZ, Alfredo, op. cit., p. 63.



[92] Giulia Lama, *Saturno devorando a sus hijos*, 1735.

supersticiones, los negros castillos, el ambiente de terror que se vivía, etc. Aunque hasta ahora solo se haya hablado de las cosas positivas de este periodo, la Edad Media no fue una época fácil de vivir. La población vivía una vida inestable, típica de periodos violentos, inciertos y terribles en los que en cualquier momento el señor feudal podía requerir cualquier cosa de sus súbditos y éstos estaban obligados a proporcionársela a su dueño. Una vida llena de miedo, tensión y privada de libertad por completo, en la que la suciedad estaba la orden del día y las enfermedades campaban a sus anchas. Además la mayoría de la población era analfabeta, no sabían ni leer ni escribir y los pocos que sí sabían, como los monjes, se aprovechaban y controlaban al resto. En opinión del también romántico J. Michelet, la Edad Media tenía las dos cualidades básicas e indispensables para convertir la vida en un infierno: no estaba permitido marcharse del territorio, porque el ser humano estaba ligado a la tierra, es decir, la población estaba presa



[93] Francisco Goya, *Saturno devorando a un hijo*, 1820-1823.

en su propia tierra y, además, debían pagarle a su señor por todo y él podía reclamar cuanto quisiera¹⁴³. Por si fuera poco, el señor solía vivir en un castillo, y desde “el interior de aquellas negras fortalezas, que tanto pánico inspiraban vistas desde abajo”¹⁴⁴ podía provenir cualquier mal. H. Honour era partidario de esta idea sobre que los artistas del romanticismo exhibieron abiertamente el oscurantismo, la superstición, la depravación y la atrocidad del mundo medieval¹⁴⁵ tal y como manifiesta en su obra *El Romanticismo*.

De algún modo, tanto la parte negativa de la Edad Media como la del siglo XIX guardaban ciertas similitudes: tiempo de terror, violencia, intranquilidad, tiranía, etc., en definitiva tiempos oscuros e inciertos. Pero en la oscuridad y en los tiempos difíciles es cuando se aviva la imaginación por la necesidad de huir de la situación circundante y cambiarla. En la mayoría de los casos, la gente duerme por la noche y a oscuras, es el momento en el que tienen lugar los sueños, y éstos están íntimamente relacionados con el inconsciente de cada persona y con su imaginación, por lo tanto la capacidad de imaginar sería equiparable a la habilidad de soñar despierto. De esto se pueden extraer dos cosas: la primera, la oscuridad tiene una parte positiva; y segunda, los periodos críticos fomentan y son mucho más prolíficos e idóneos para las manifestaciones artísticas.

La Edad Media contribuyó a separar todavía más la idea del bien de la idea del mal, para ello elevó las cualidades del bien y lo colocó en el lugar más elevado mientras que, al mismo tiempo, enfatizó el carácter maligno de los mitos y de la religión en general, y es que una luz brilla más si está rodeada de oscuridad. Además de situar el bien como máxima para el buen cristiano, pretendían fomentar el miedo y de esta forma poder ejercer un método de control hacia la población. A la iglesia le beneficiaba enormemente que la población viera a los mitos paganos con miedo para que así se acercara más al cristianismo y de esta forma poder ejercer su influencia sobre ellos. Pero no solo encrudeció las imágenes de los antiguos dioses y criaturas mitológicas, sino también las de la propia religión, haciendo así todavía más insalvable la distancia entre el Edén y el Infierno. Al igual que los Campos Elíseos descritos por Homero se alejan enormemente del paraíso perdido descrito por J. Milton, el Infierno cristiano es sin duda mucho peor que el Tártaro pagano¹⁴⁶.

La diferencia es que los románticos no eran tan sugestionables como lo eran las gentes de la Edad Media, poco instruidas, muy a su pesar; y en vez de temer a la oscuridad se dejaron seducir por ella e incluso por poetas de aquel tiempo oscuro como Dante, precisamente por su crudeza y su carácter macabro ya que sin ellos no habría resultado de interés para los románticos, tal y como explica V. Hugo:

“¿Cree alguien posible que Francisca de Rimini y Beatriz serían tan encantadoras en boca de un poeta que no nos encerrara en la torre del hambre y que no nos forzara a compartir la repugnante comida de Ugolín? Dante no tendría tanta gracia si no tuviera tanta fuerza. Las náyades carnosas, los robustos tritones, los céfiros libertinos, ¿tienen acaso la fluidez diáfana de nuestros silfos y nuestras ondinas? ¿No

¹⁴³ MICHELET, Jules, op. cit., p. 73.

¹⁴⁴ *Ibíd.*, p. 75.

¹⁴⁵ HONOUR, Hugh, op. cit., p. 219.

¹⁴⁶ HUGO, Víctor, op. cit., p. 39.

es porque sabe llenar horriblemente nuestros cementerios de vampiros, de ogros, de alisos, de domadores de serpientes, de gnomos, de brujas, que la imaginación moderna puede dar a sus hadas de esta forma incorpórea, esta pureza de esencia a la que tan poco se acercan las ninfas paganas? La venus antigua es hermosa, admirable sin duda; pero ¿quién les ha dado este carácter desconocido de vida y de grandeza, sino la proximidad de las rudas y poderosas esculturas de la Edad Media?”¹⁴⁷

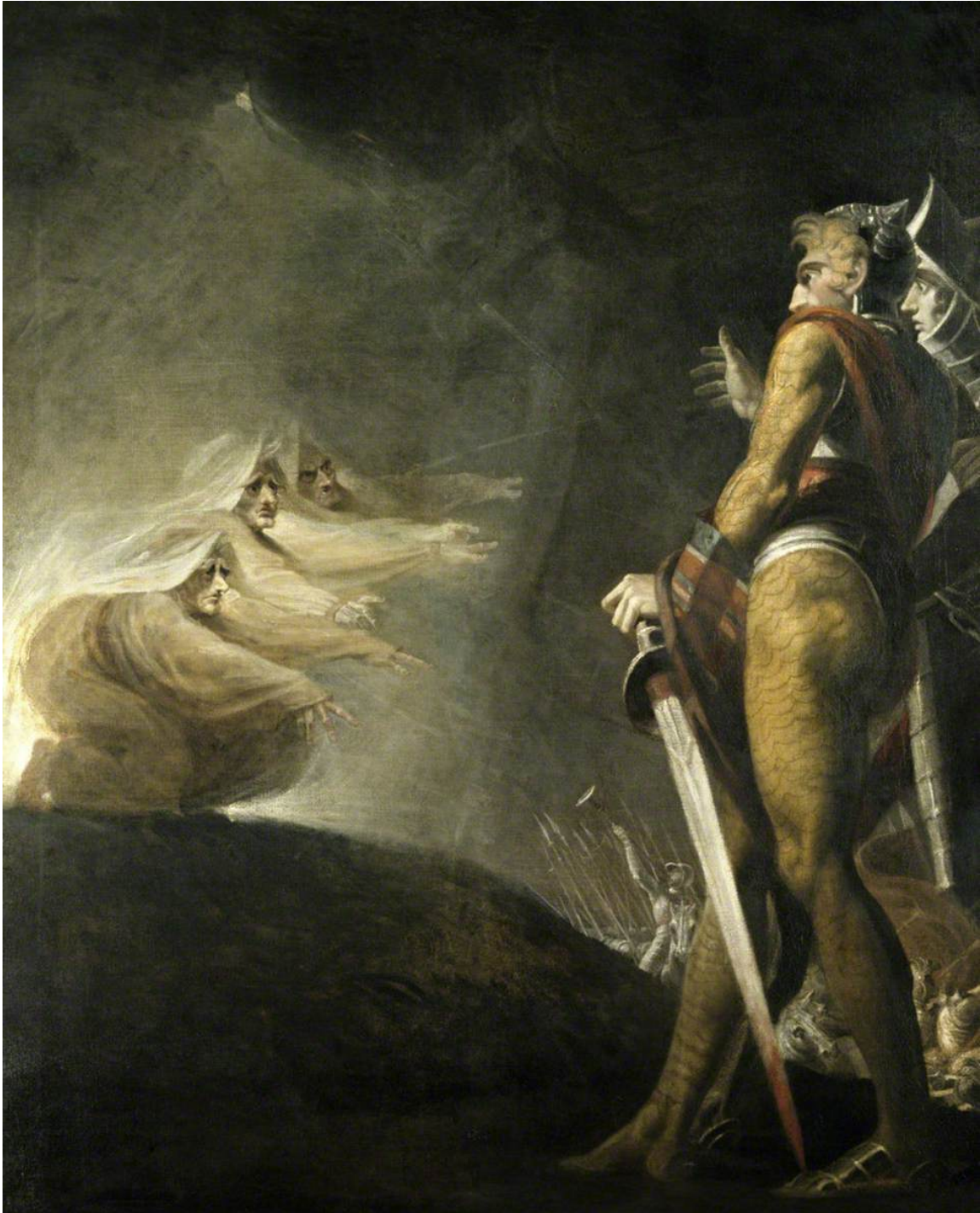


[94] Johann Henrich Füssli, *Las tres brujas*, 1783.

Muchos pintores, como H. Füssli o A. M. Colin, rescataron también a W. Shakespeare del Renacimiento, en primer lugar porque los artistas del Romanticismo veían éste movimiento artístico como un segundo Renacimiento y, en segundo lugar, porque aunque es posterior a la Edad Media, muchos de sus relatos recogen su tradición lúgubre y espectral que tanto encandiló a los artistas románticos. Una de las obras predilectas fue *Macbeth* una tragedia en la que se mezclan la codicia, el crimen y la locura, tres vampiros que hablan a Macbeth en su soledad y que le incitan a tomar el trono¹⁴⁸. El pintor H. Füssli, también calificado como “burkeneano”, sentía especial debilidad por la obra de W. Shakespeare como ejemplifican todas las representaciones que hizo de *Macbeth*, particularmente de las brujas de quienes hace varias representaciones [94, 95 y 96], y de otras obras suyas como *Titania acariciando a Bottom* [156] inspirada en un episodio de la novela *Sueño de una noche de verano*.

¹⁴⁷ HUGO, Víctor, op. cit., p. 39.

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p. 147.



[95] Johann Heinrich Füssli, *Macbeth y Banquo con las brujas*, 1793-1794.

Brotaron un gran numero de iluminados, de místicos y de adoradores literarios de los demonios y los vampiros en Alemania y en Inglaterra, pero sobre todo en Francia, el país que se había revelado, por medio de la Ilustración, como racional y moderado. Al mismo tiempo, comenzaron a aparecer multitud de relatos sobre espectros, espíritus¹⁴⁹ y seres diabólicos como las brujas. Tanto es así que la novela de terror tiene su origen a finales del siglo XVIII y principios del XIX¹⁵⁰ gracias, por

¹⁴⁹ DE PAZ, Alfredo, op. cit., p. 70.

¹⁵⁰ PACHECO, Juan Antonio y VERA SAURA, Carmelo (eds.), op. cit., p. 15.



[96] Alexandre Marie Colin, *Tres brujas de Macbeth*, 1827.

ejemplo, al Romanticismo espectral de G. A. Bürger¹⁵¹ y a autores como E. T. A. Hoffman, quien ha sido calificado por algunos como el referente de lo siniestro en la literatura¹⁵². Uno de los más conocidos es *La leyenda de Sleepy Hollow*, un relato corto de terror escrito por W. Irving en 1820. La historia tiene lugar en 1784, en un

¹⁵¹ PACHECO, Juan Antonio y VERA SAURA, Carmelo (eds.), op. cit., p. 189.

¹⁵² FREUD, Sigmund, "Lo siniestro", op. cit., p. 8.



[97] Johann Heinrich Füssli, *Lady Macbeth con los puñales*, 1812.

asentamiento holandés situado en el valle de Sleepy Hollow en Tarry Town, un lugar embrujado y famoso por sus historias de fantasmas que impregnaban la imaginación de sus habitantes y visitantes. El ser más perverso que ronda esa tierra es el Jinete sin Cabeza, al parecer era el fantasma de un soldado procedente de Hesse a quien una bala de cañón arrancó la cabeza de cuajo en una batalla por la Guerra de la Independencia estadounidense. El Jinete aparecía por las noches en busca de su cabeza pero al llegar el día debía de regresar a su tumba de nuevo. La historia narra las peripecias de Ichabod Crane, un maestro que se enamora de la joven Katrina Van Tassel, quien está comprometida con Abraham o Brom Van Brunt.

“El pobre maestro hubiera podido disfrutar por mucho tiempo de una existencia plácida y feliz, solo alterada por estas minucias, obra del maligno, de no haberse cruzado en su camino la criatura que más turbaciones causa en la existencia del hombre, mayores aún que cualesquiera espectros, demonios y brujos juntos: una mujer”¹⁵³.

¹⁵³ IRVING, Washington, “La leyenda de Sleepy Hollow y otros cuentos de fantasmas”. *Librodot* [en línea], pp. 8-9 [consultado el 29/04/17]. Disponible en: https://visualelbolson.files.wordpress.com/2014/08/la_leyenda_de_sleepy_hollow_y_otros_cuentos_de_fantasmas1.pdf.

Si la literatura comenzó a tratar este tipo de temas, ya fueran novedosos o rescatados del pasado, la pintura no iba a tardar mucho en hacerlo puesto que ésta última siempre ha encontrado su inspiración en la primera. F. Goya por ejemplo, descubre muchos libros franceses ilustrados sobre el tema de las brujas, por ello en sus obras, especialmente en *Los Caprichos*, plasma temas como la brujería y los duendes de una forma irónica para reflejar de algún modo la superstición típica de la época, es por ello que esta serie en concreto tiene un gran valor documental¹⁵⁴. El caso de F. Goya es especial ya que gracias a él España fue el único país Europeo en el que la pintura romántica tuvo lugar antes que la literatura.



[98] John Quidor, *Ichabod Crane perseguido por el jinete sin cabeza*, 1858.

Es un hecho que la oscuridad y todo lo que la circunda cautiva, de alguna manera, al ser humano, aunque, por supuesto, no elimina el sentimiento de temor, sino que cohabita con él. Esta “atracción fatal”¹⁵⁵ proviene tanto de la aprensión como de la curiosidad, que a su vez tienen su origen en el temor. En su deseo de escapar de ella o con el fin de mitigar sus efectos imagina cosas para calmar su ansiedad y su miedo, es decir, el terror bien entendido y sabiamente encauzado, puede llevar a algo positivo. En casi todas las artes, independientemente de su estatus social,

¹⁵⁴ CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y...* op. cit., p. 383.

¹⁵⁵ COUCEIRO, María del Pilar, El mito de Thánatos y la seducción literaria. En: *Mito y emociones. Guía del IV congreso internacional de mitocrítica*: 24-28 de octubre. Madrid: Asteria. Asociación internacional de mitocrítica, 2016, p. 83.



[99] Francisco de Goya, *Linda Maestra*, 1797-1799.

Tánatos ha sido siempre mucho más y mejor apreciado que su hermano Eros, por generar mucho más impacto y por ser, en cierta manera, una fuente de inspiración más fuerte. M. P. Couceiro da una explicación sobre este fenómeno en el campo de la literatura, solo que en vez de referirse a la oscuridad hace alusión a la muerte

pero podría sin ningún problema aplicarse a la oscuridad puesto que ésta y la muerte están estrechamente vinculadas:

“En el sentir colectivo, ese interés por la muerte [oscuridad] y sus aledaños, sobre todo por la parte espeluznante o infernal, se manifiesta desde cualquier vía artística: pintura, escultura, arquitectura, música... Y por supuesto, en la literatura [y por consiguiente en la pintura]. Y es que el morbo atrae, pero no emociona; el documento conmueve menos que la película; la historia menos que la literatura, ¿por qué? Quizá es que la ficción lleve siempre las de ganar”¹⁵⁶.

La predilección de los románticos por lo grotesco, equivalía al apego por una combinación de diversas fracciones vistas como incoherentes y siniestras¹⁵⁷, además su gusto por lo grotesco es grotesco en sí mismo puesto que no es una inclinación habitual, del mismo modo que es horrible tener gusto por lo horrible. Es cuanto menos curioso y extraño, e incluso se podría decir que macabro, experimentar placer mientras se contempla algo terrible, o que la vista se deleite con algo grotesco, por ello A. De Paz se formuló precisamente la siguiente pregunta: “la horrible vista agrada. ¿De dónde procede este raro bienestar?”¹⁵⁸. En su escrito *Las pasiones del alma* R. Descartes hace un análisis sobre las causas que provocan las sensaciones que provocan el gozo en el ser humano:

“La causa que hace que normalmente el gozo derive del cosquilleo es que todo lo que se llama cosquilleo o sentimiento agradable consiste en que los objetos de los sentidos provocan algún movimiento en los nervios que sería capaz de dañarlos si no tuviesen la fuerza suficiente para resistirlo, o si el cuerpo no estuviese bien dispuesto. Esto es lo que causa en el cerebro una impresión que, instituida por la naturaleza para testimoniar esa buena disposición y esa fuerza, la representación al alma como un bien que le pertenece en tanto que está unida con el cuerpo y así suscita en ella el gozo”¹⁵⁹.

Y el dolor:

“La causa que hace que el dolor produzca normalmente la tristeza es que el sentimiento que llamamos dolor proviene siempre de alguna acción tan violenta que daña los nervios; de suerte que habiéndolo instituido la naturaleza para indicar al alma el daño que recibe el cuerpo por esta acción y su debilidad por no poder resistirlo, le representa al uno y al otro como males que le son siempre desagradables”¹⁶⁰.

Según este análisis, y al contrario de lo que pueda parecer, tanto el gozo como el dolor están causados porque los objetos estimulan los sentidos causando una acción. La diferencia es que en el gozo esta acción es leve y placentera, por ello tan solo provoca una vibración en los nervios; mientras que en el caso del dolor esta acción es violenta y daña los nervios. De modo que el gozo y el dolor son más cercanos de lo que a simple vista puede parecer y es por ello quizás que el dolor puede llegar a agradar.

¹⁵⁶ COUCEIRO, María del Pilar, op. cit., p. 83.

¹⁵⁷ DE PAZ, Alfredo., op. cit., p. 190.

¹⁵⁸ VV.AA., *Belleza y verdad*, op. cit., p. 163.

¹⁵⁹ DESCARTES, “Artículo XCIV”, *Las pasiones del alma*. En VV.AA., *Belleza y verdad*, op. cit., p. 215.

¹⁶⁰ VV.AA., *Belleza y verdad*, op. cit., p. 217.

Las representaciones pictóricas, y el arte en general, pueden resultar agradables mientras que aquello que representan quizás no sea agradable en la realidad. Asimismo, el arte es el único escenario posible en el que pueden confluír esplendor y desdicha, lo bello y lo horrible, etc., ya que es una disciplina que va mucho más allá de la razón porque no solamente tiene lugar en la mente, sino también procede del corazón y de los sentimientos. No hay que olvidar que la sociedad occidental se fundamenta en un mundo de contrarios de orden cuantitativo y cualitativo¹⁶¹ que se necesitan mutuamente para existir de forma individual, tal y como expresa V. Hugo: “la noche esta enamorada del día. La negrura ama a la aurora”¹⁶².

En opinión de Freud, el arte es una sublimación en sí y además constituye una actividad mental elevada, las cuales también son sublimaciones¹⁶³. En una sublimación tienen lugar las contradicciones más exageradas, las cuales ratifican un nexo entre las actividades culturales superiores y los profundos lugares del cuerpo, entre el comportamiento de un adulto maduro “racional” y el de un niño inmaduro e “irracional” y entre las bases del pensamiento lógico y la sexualidad¹⁶⁴. La sublimación consiste en canalizar la energía sexual hacia otros fines no sexuales y social y culturalmente más valiosos¹⁶⁵. Por lo tanto, la sublimación es el resultado de la represión y al mismo tiempo constituye una vía de escape a través de la cual el ego puede expresarse sin represión alguna¹⁶⁶, el decorado donde se encuentran el cuerpo y el espíritu y el individuo con la sociedad¹⁶⁷. Aunque si bien es cierto que no son capaces de proporcionar al individuo una satisfacción realmente completa¹⁶⁸.

Las neurosis conducen al aislamiento, mientras que las sublimaciones estrechan vínculos entre los individuos ya que consisten en crear algo nuevo, que puede provenir de un solo individuo o de un grupo, para el beneficio del propio grupo¹⁶⁹. N. O. Brown se refiere a la sublimación como: “la búsqueda de la vida perdida [...] es el modo de un organismo que debe descubrir la vida en vez de vivir, que debe conocer en vez de ser”¹⁷⁰. Las sublimaciones además de ser constructivas y productivas para la sociedad son necesarias para el bienestar psicológico humano ya que todo lo que se produce en el interior trata de llegar a la consciencia transformándose en percepciones externas¹⁷¹ y las sublimaciones son el medio idóneo para llevar este proceso a cabo.

¹⁶¹ COOMARASWAMY, Ananda K., *¿Quién es "Satán" y dónde está el infierno?* ; seguido de *El significado de la muerte*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta , D.L., 2009, p. 14. Traducción de Esteve Serra.

¹⁶² HUGO, Víctor, op. cit., pp. 147-148.

¹⁶³ BROWN, Norman O., op. cit., p. 163.

¹⁶⁴ IP, 175, 321; MC, 63; PM, 57, 118-20; CP II, 50, 82-83; BW (Sexo), 584, 625. En BROWN, Norman O., op. cit., p. 165.

¹⁶⁵ IP, 27. En BROWN, Norman O., op. cit., pp. 166-167.

¹⁶⁶ CP IV, 52. Cf. BW (Sexo), 625; L, 49. En BROWN, Norman O., op. cit., p. 167.

¹⁶⁷ BROWN, Norman O., op. cit., p. 167.

¹⁶⁸ PM 118-19. En BROWN, Norman O., op. cit., p. 170.

¹⁶⁹ RÓHEIM, Géza, *The Origin and Function of Culture*. Nervous and Mental Disease Monograph Nº 69. Nueva York, Nervous and Mental Disease Monograph, 1943, p. 74. En BROWN, Norman O., op. cit., p. 172.

¹⁷⁰ BROWN, Norman O., op. cit., p. 203.

¹⁷¹ *Ibíd.*, p. 177.

Este gusto por la oscuridad, con todo lo que ello conlleva, y su posterior manifestación artística constituye lo que se conoce como: “Romanticismo negro” el cual está teñido por la oscuridad de la noche, es un lugar impreciso en el que moran seres fantásticos y está inundado por un sentimiento de tragedia¹⁷². Aunque no es necesario añadirle el adjetivo “negro” ya que el Romanticismo en sí lleva implícito este concepto, de hecho no existe un Romanticismo que no sea negro, como decía V. Hugo: “celui qui médite vit dans l'obscurité ; celui qui ne médite pas vit dans l'aveuglement. Nous n'avons que le choix du noir”¹⁷³. Los románticos serán los pioneros en desarrollar este gusto por la oscuridad y contagiarán al resto de los artistas decimonónicos, en especial a los prerrafaelitas, a los simbolistas y a los artistas decadentes.

¹⁷² BROWN, Norman O., op. cit., p. 127.

¹⁷³ “El que medita vive en la oscuridad; el que no medita, vive en la ceguera. Solo tenemos la opción del negro”. HUGO, Victor, Exposición: *L'Ange du bizarre* [en línea] [consultado el 21/06/17]. Disponible en: <http://arte-xix.blogspot.com.es/2013/02/lange-du-bizarre-le-romantisme-noir-de.html> y <http://evene.lefigaro.fr/citation/medite-vit-obscurite-medit-vit-aveuglement-choix-noir-17731.php>.

III.3. CAUSAS QUE LLEVAN A LA OSCURIDAD

El gusto de los artistas románticos por lo nocturno, la oscuridad, lo grotesco y lo horrible es un hecho irrefutable que no surgió de forma espontánea, sino que se gestó dadas las circunstancias de la época, tanto políticas, como económicas, culturales y sociales. En el subapartado anterior se ha hablado detenidamente sobre que este gusto está relacionado a su vez con el gusto por la Edad Media pero no se ha profundizado suficiente en el resto de causas que lo generan.

La situación que se vivía, y de la cual se ha hablado anteriormente, incrementó de alguna manera lo que se conoce como “sensibilidad romántica” y favoreció cierta predisposición personal a la taciturnidad, lo cual a su vez, extendió un tinte macabro sobre la pintura del siglo XIX.

Pueden identificarse algunas causas concretas responsables de este gusto por la oscuridad y por todo lo que se relaciona con ella. Los románticos, por lo general, padecieron alguna o incluso, en algunos casos, algunas de ellas a lo largo de su vida, pero lo más importante no fue que las experimentaran sino su irrefrenable gusto hacia ellas que fue lo que verdaderamente causó que su pintura se tornara oscura.

III.3.1. UN CLIMA DESOLADOR

Como se ha dicho anteriormente, el siglo XIX fue una época tremendamente convulsa, que constituyó un antes y un después en la sociedad occidental. Se produjeron múltiples cambios tanto en las disciplinas artísticas, como en las científicas, en las tecnológicas, etc., que a su vez produjeron un cambio en la mentalidad y en la forma de vida de la población. Es por ello que los jóvenes artistas del Romanticismo se sentían extranjeros dentro de su propio mundo, un mundo que les repudiaba al no acceder a abandonar sus ideales¹⁷⁴ y ser como los demás.

“En un mundo sin alma, cerrado a la esperanza, sin una religión que no fuese la religión implacable de los conflictos, las guerras, las ejecuciones; en donde la razón parecía triunfar solo en el altar del terror, donde “la muerte del hombre” parecía corresponder a la “muerte de la trascendencia y de la divinidad”; en un mundo así, en el que el mismo “nuevo orden” aparecía totalmente dedicado al culto de lo útil y del dominio, se trataba, para los románticos, de reconquistar el espíritu perdido del mundo [...]. Poetas, físicos, médicos y filósofos estaban comprometidos en los distintos caminos de una revolución filosófica y estética radical; poseían un fervor común que tenía las características de una revolución de formas múltiples, un conjunto de revoluciones espirituales que formaban parte de la estela de la gran revolución política [...]. El mundo parecía formar parte de una pesadilla”¹⁷⁵.

¹⁷⁴ DE PAZ, Alfredo, op. cit., p. 74.

¹⁷⁵ *Ibídem*.

Los trepidantes procesos de urbanización e industrialización habituales en el siglo XIX, no solo tuvieron consecuencias positivas, sino también negativas como: la miseria, las enfermedades, la criminalidad, la prostitución, etc., las cuales contribuyeron a alterar profundamente la conducta de la población, y llevó a los intimidados organismos públicos de poder a tomar rigurosas medidas represoras. La asustadiza clase media europea vivió el último periodo del siglo con pánico a la tuberculosis, la sífilis, la proliferación del alcoholismo y a una rebelión que ocasionara la destrucción de su mundo. Sin duda uno de los peores males de esta época fue el enorme aumento de la prostitución, sobre todo en las grandes ciudades como Londres o París, donde llegó a penetrar en círculos donde antes jamás hubiera soñado llegar, lo cual explica la consecuente oratoria moralista que tiene lugar en Francia hacia 1870¹⁷⁶.

Todas estas enfermedades y problemas, sumadas a las guerras y los diferentes conflictos bélicos que tuvieron lugar en este periodo, generaron una sociedad cada vez más deshumanizada, corrupta e irracional en la que las atrocidades y la violencia, además de estar a la orden del día, parecían no albergar ningún límite¹⁷⁷. Por otra parte, al mismo tiempo que disminuía la sensibilidad de la gente, aumentaba, de alguna manera, la sensibilidad de los artistas que eran mucho más receptivos ante los estímulos que recibían de la sociedad y expresaban su malestar a través de sus obras.

Cabe volver a destacar que el fracaso de la Ilustración fue un duro mazazo para los intelectuales de la época, quienes volvieron a depositar su fe en los ideales de la Revolución Francesa, que una vez derrotados, terminaron de aniquilar todas sus esperanzas. Como consecuencia de los duros golpes sufridos, la frustración, el fracaso y la ruptura con la sociedad y de la sociedad en sí, la imaginación se oscureció¹⁷⁸. Evidentemente fracasar es duro, pero el mayor problema fue que cada vez que se ilusionaban con algo, ese algo se evaporaba. Una vez que se mata la ilusión es difícil recuperarla y cuando se mata más de una vez ya es casi imposible recuperarla.

Además tanto las pinturas de F. Goya, las cuales desataron una tendencia siniestra en España; como *El Castillo de Otranto* de H. Walpole; *Las noches de Young* y la *Elegía de un cementerio rural* de T. Gray en Inglaterra, que propiciaron una corriente gótica en dicha región, la noche comenzó a reinar en Europa. La brujería se puso de moda a finales del siglo XVIII entre las clases más elevadas de la sociedad, la duquesa de Osuna, por ejemplo, ordenó realizar una serie de seis cuadros para su residencia de la Alameda conocidos como *La lámpara del diablo* o *El exorcizado*¹⁷⁹, tales cuadros fueron: *El aquelarre* [206], *El convidado de piedra*, *El hechizado a la fuerza*, *Vuelo de Brujas* [203], *El conjuro* y *La cocina de los brujos*. En los crímenes, las escenas de violencia, los seres diabólicos y deformes, la brujería

¹⁷⁶ BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2010, p. 15.

¹⁷⁷ BOZAL, Valeriano, op. cit., p. 29.

¹⁷⁸ ABRAMS, Meyer Howard, op. cit., p. 333.

¹⁷⁹ DE PAZ, Alfredo, op. cit., p. 199.

etc., que se muestran en las pinturas de F. Goya se puede apreciar muy claramente el palpito del corazón de ese romanticismo “negro”¹⁸⁰.

III.3.2. LA INTROSPECCIÓN O EL DESCENSO A LOS INFIERNOS

Según S. Freud¹⁸¹, los verdaderos deseos son inconscientes y, por lo tanto, son deseos que el ser humano desconoce, puede que incluso ni siquiera él los desee tener¹⁸². Por ello la humanidad, desconocedora de sí misma y de sus verdaderos deseos, está incapacitada para ser feliz, es más, se muestra hostil para con la vida e incluso está dispuesta a autodestruirse. Este comportamiento responde a lo que S. Freud llamó el instinto de la muerte, o Tánatos, y estipula que aquel que no se ponga de acuerdo con sus estímulos e impulsos inconscientes, con la muerte y con la vida, está avocado a morir¹⁸³.

Es un hecho que la consciencia y el inconsciente están en continuo conflicto, ya que el inconsciente lucha por hacerse consciente pero en su intento genera una fuerza contraria a su propio propósito. Este rechazo a un deseo que, no obstante, vive dentro del propio ser humano que lo experimenta, es la represión. La esencia de este fenómeno es mantener algo ajeno a la consciencia¹⁸⁴, es decir, es la negación del individuo a admitir las verdades de su condición humana. La clave de todo el psicoanálisis, en opinión de S. Freud, es la represión, así como la base de la sociedad es la represión individual de todos sus integrantes, y la principal cualidad del individuo es la autorrepresión. Una prueba de que la represión existe son los sueños y los síntomas neuróticos, los cuales representan una incursión del inconsciente en la conciencia. Estas evidencias no solo generan una imagen natural del inconsciente, sino que también expresan que el conflicto entre consciente e inconsciente efectivamente existe y el peligro que conlleva el mismo¹⁸⁵.

Sóñar constituye un síntoma neurótico en sí mismo, según Freud¹⁸⁶, por lo que podría llegar a decirse que el ser humano despierto tiene salud, mientras que cuando duerme padece neurosis, aunque esto obviamente no es así. Como generalmente, se está despierto de día y se duerme de noche, consecuentemente también se sueña de noche, es decir hay cierta relación entre los sueños, el inconsciente, la neurosis y la noche. Una persona sana se diferencia de una neurótica porque tiene un tipo de neurosis considerado como normal o aceptado. Pero los sueños, además de ser síntomas neuróticos, son básicamente deseos, manifestaciones de deseos inconscientes reprimidos. Según Platón, la esencia del

¹⁸⁰ Existe lo que se conoce como Romanticismo negro pero, en mi opinión, no es más que una tautología ya que todo el Romanticismo es negro.

¹⁸¹ Es importante señalar que S. Freud nació a mediados del siglo XIX, por lo que es un contemporáneo de la situación, por lo tanto sus teorías también fueron enunciadas en el seno de la cuestión que trata esta investigación y en consecuencia pueden aplicarse al caso.

¹⁸² BW (Sueños), 527. En BROWN, Norman O., op. cit., pp. 17-18.

¹⁸³ En BROWN, Norman O., op. cit., pp. 9-10.

¹⁸⁴ CP IV, 86. Cf. IP, 304, 358-359; YE, 11; NA, 25-26. En BROWN, Norman O., op. cit., p. 18.

¹⁸⁵ En BROWN, Norman O., op. cit., p. 18.

¹⁸⁶ IP, 367-68, 464-65; NA, 80; CP II, 120; CP V, 337; DD, 65. En BROWN, Norman O., op. cit., p. 20.

hombre consiste en desear¹⁸⁷. Lo curioso de los deseos es que se autodestruyen cuando son alcanzados, por lo que el ser humano, que necesita desear, tiene que buscar otro objeto hacia el cual focalizar su nuevo deseo. Por lo tanto, es una búsqueda perpetua basada en la insatisfacción crónica de la humanidad incapaz de conformarse y que anhela constantemente aquello que no tiene.

Aún así, la actividad de la psique humana, regularizada por el principio del placer, tiende a proporcionar placer y evitar el dolor¹⁸⁸, lo contrario iría totalmente contra natura y no tendría sentido, puesto que el ser humano no deja de ser un animal y como tal busca su supervivencia. Aunque no es simplemente eso, el ser humano no se limita a sobrevivir, sino que busca disfrutar de ese tiempo de vida, busca la felicidad¹⁸⁹, como afirmaba E. Burke: “no estamos hechos para conformarnos con vivir y estar sanos, su mero goce no va acompañado de ningún placer real”¹⁹⁰. Pero el deseo humano de alcanzar la felicidad parece estar en conflicto con el universo en su totalidad porque la realidad obliga a los individuos a renunciar a los placeres causándoles frustración. Esto ocurre porque el principio de la realidad está en conflicto con el principio del placer y dicho conflicto tiene como consecuencia la represión¹⁹¹, que a su vez causa que la verdadera esencia de cada ser habite solo en el inconsciente, el único lugar donde reina el principio del placer. Los síntomas neuróticos y los sueños demuestran que la realidad no puede lograr eliminar los deseos de cada individuo y ratifican que el inconsciente no puede ser destruido y, además, que constituye la parte indomable del espíritu humano. Aunque el mundo entero se posicione en contra suyo, el individuo mantiene esa profunda y vehemente lucha por el logro de la felicidad¹⁹², aunque la felicidad es absolutamente subjetiva.

Los sueños hablan en un idioma diferente al de la consciencia, por ello resultan caóticos e ininteligibles en muchas ocasiones. En ellos ocurren cosas que parecen imposibles en la realidad, y es que provienen del mismo sitio que la imaginación y la fantasía, otras facultades del inconsciente humano. No son reales en un sentido propiamente dicho, es evidente que transmiten un mensaje real pero lo hacen de una forma simbólica o alegórica y el cuerpo de ese mensaje, en la mayoría de las ocasiones, es fantasioso.

La fantasía simboliza la huida de una realidad que no se adecua al individuo llegando a ser percibida incluso como insoportable¹⁹³. El Yo consiente es el mediador entre la realidad externa y la parte humana inconsciente, además hace las veces de campo de batalla de estos dos contrincantes. En un estado de represión el deseo disminuye, se transforma o incluso se puede llegar a transformar en dolor, todo ello de una manera forzosa, de tal forma que el placer

¹⁸⁷ BROWN, Norman O., op. cit., pp. 20-21.

¹⁸⁸ IP, 365. Cf. CP V, 339. En BROWN, Norman O., op. cit., p. 22.

¹⁸⁹ MC, 27, 39. En BROWN, Norman O., op. cit., p. 22.

¹⁹⁰ BURKE, Edmund, op. cit., p. 82.

¹⁹¹ Ip, 27, 310, 353-54, 363; mc, 22, 51, 68, 74; PI, 16-17; MM, 182-87. En BROWN, Norman O., op. cit., pp. 22.

¹⁹² MC, 37; BW (Sueños), 500, 518, 536, 549; YE, 30; NA, 98; MPP, 56. En BROWN, Norman O., op. cit., pp. 22-23.

¹⁹³ CP II, 114-15, 277-82; CP IV, 13; ISA, 136. En BROWN, Norman O., op. cit., pp. 22-23.

se degrada a la condición de síntoma¹⁹⁴. Sentir placer puede llegar, al mismo tiempo, a hacer sentir culpabilidad gracias a las figuras autoritarias de la sociedad como son los progenitores en la familia, el maestro en la escuela, el estado, etc.

Aunque el inconsciente genera mucha curiosidad al ser humano, al mismo tiempo infunde mucho terror porque constituye la parte oculta del individuo. Una porción de ese inconsciente desconocido es lo que en términos “jungianos” se conoce como: “la sombra”. Allí es donde habitan todos los deseos y pensamientos reprimidos, todo aquello que avergüenza, todo aquello que no se reconoce como propio, pero también posee facultades buenas:

“Si hasta aquí se consideraba la sombra humana como la fuente de todos los males, en adelante una investigación más exacta permite descubrir que el hombre inconsciente, incluida la sombra, no consiste sólo en tendencias moralmente censurables, sino también muestra una serie de buenas cualidades: instintos normales, reacciones conforme a fin, percepciones fieles a la realidad, impulsos creadores, y otras”¹⁹⁵.

El inconsciente es el lugar donde habitan los monstruos, por eso no es de extrañar que en muchas ocasiones se le represente pictóricamente como tales, bien sea en forma de serpiente, dragón, seres simplemente deformes y/o grotescos o incluso demonios. Otra de las razones por las que adopta esta forma es porque es algo desconocido, imaginario, siniestro, que infunde pavor y al mismo tiempo es tremendamente poderoso. Por eso se le llama “monstruo”, porque es totalmente desconocido, incluso ni el propio S. Freud supo explicar qué es exactamente ni de donde viene¹⁹⁶. Solo se sabe que es el monstruo salvaje e indómito que duerme entre las sombras y forma parte del *Yo* pero que es irrepresentable y se conoce como *Ello*.

“Las columnas del cielo tienen su base en el abismo. El atolondrado que remueva esta base infernal, puede cuartear el Paraíso”¹⁹⁷.

Sin embargo, los artistas del Romanticismo, quienes se consideran extraños en su propio mundo, sí que se aventuraron a adentrarse en el inconsciente, bien para hallar un refugio, bien para huir de la realidad que les rodeaba ante su incapacidad de adaptarse a dichas circunstancias o bien para hallar respuestas. Esta es una de las causas de su inclinación a lanzarse a todo aquello que es oscuro e incierto, caótico y estático, demoníaco y dionisiaco, con el fin de protegerse de un mundo que su razón ni puede ni sabe controlar. Y es en esta evasión, que es a la vez calamitosa y absurda, imprescindible e inviable, imaginaria y socialmente destructiva, donde halla el inconsciente, es decir, aquello que está escondido a la razón, el origen de las quimeras que provienen del deseo y de lo irracional. Para Novalis: “es inevitable espantarse cuando se echa un vistazo a la profundidad de la mente. Las profundidades de los significados y de la voluntad no conocen límite

¹⁹⁴ ISA, 20-28, 34; MPP, 7. En BROWN, Norman O., op. cit., pp. 23.

¹⁹⁵ JUNG, Carl, *Aion. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A., 1997, pp. 279-280.

¹⁹⁶ MILLÁN ALFOCEA, Sergio, op. cit., p. 56.

¹⁹⁷ MICHELET, Jules, op. cit., p. 41.

[...]”¹⁹⁸. En opinión de Novalis, el ser humano no es consciente de todo lo que esconde su propia mente: “el camino secreto conduce al interior. Es dentro de nosotros, y no en ningún otro sitio, donde están los reinos de la eternidad, el pasado y el futuro”¹⁹⁹. Al igual que W. Wordsworth quien también era partidario de esta hipótesis: “el espíritu del hombre es una tierra incógnita que sobrepasa en sus terrores y sublimidades”²⁰⁰.

“Por él de la ignorancia del monstruo horrendo
de tí se ve arrojado, y anhelante
buscar asilo en el profundo Érebo” (vs. 77-79)²⁰¹.

Según A. De Paz: “el mito del inconsciente, de lo profundo, de lo irracional comportaba peligrosas tentaciones: lo que había aparecido como un camino hacia la luz podía convertirse en una puerta abierta al abismo y a la perdición del “no retorno”, a la “imposible salida”²⁰² y es que más allá de lo consciente existen otras regiones de luz y oscuridad²⁰³. Aquí una vez más se demuestra que los románticos estaban a favor de la razón, solo que en su intento por ir más allá de la luz neoclásica en busca de más respuestas y conocimiento, encontraron la oscuridad.

“Para muchos románticos la crítica del racionalismo significó también privilegiar lo que no tiene medida, lo irreductible y perteneciente a una dimensión oscura, profunda, abismal: se trataba de considerar el vacío, las tinieblas, la soledad, la muerte y el silencio como lo primordial. De este modo se confunde a menudo el placer con el dolor, y el horror con la belleza: una cabeza de Medusa entrevista en la penumbra del museo de los Uffici fascinó a Shelley, y después de él toda una generación de románticos le profesaron un amor morboso”²⁰⁴.

Anteriormente se ha hablado del viaje, conocido como viaje iniciático, que suelen realizar los héroes o los protagonistas de las historias y de los relatos. El viaje iniciático, propiamente dicho, tiene lugar tras un maleficio, un hechizo, etc., es decir cuando arranca su sufrimiento o su obsesión. Desde luego este tipo de viajes no son fáciles ya que los protagonistas tendrán que superar pruebas difíciles, y con facilidad pueden verse sumergidos en pesadillas. Este el momento que les interesaba a los románticos: el momento del calvario²⁰⁵, el momento en el que el bien puede sucumbir ante el mal debido a la dificultad de la hazaña que se le reclama y a las expectativas que se han depositado en él. El viaje hacia el inconsciente también puede constituir perfectamente un viaje iniciático, ya que aunque no sea un viaje como tal, sino un viaje mental puede resultar igual o incluso todavía más difícil. De hecho, toda obra literaria tiene una parte autobiográfica²⁰⁶, por ello es lógico que cada escritor indague en sí mismo para crear sus historias, el

¹⁹⁸ DE PAZ, Alfredo., op cit., p. 59.

¹⁹⁹ *Ibíd.*

²⁰⁰ ABRAMS, Meyer Howard, op. cit., p. 16.

²⁰¹ BLANCO Y CRESPO, José María, *Oda II*, pp. 654-655. En PACHECO, Juan Antonio y VERA SAURA, Carmelo, op. cit., p. 44.

²⁰² DE PAZ, Alfredo, op. cit., p. 197.

²⁰³ *Ibíd.*, p. 226.

²⁰⁴ *Ibíd.*, p. 197.

²⁰⁵ VV.AA., *Cuentos del...* op. cit., pp. 36-37.

²⁰⁶ MILLÁN ALFOCEA, Sergio, op. cit., p. 81.

problema es cuando se pierden dentro de ese mundo imaginario de fantasía y ya no se regresa a la realidad.

Retomando la definición que da C. Jung sobre la sombra, donde explica que de ahí no solo vienen cosas malas, sino también cosas buenas como los impulsos creativos, los cuales son igual de poderosos que un monstruo. Una forma de canalizar ese viaje al interior de uno mismo, es a través del arte, según F. Schelling la actividad artística es el resultado de la interacción entre la parte humana consciente y la inconsciente lejos del alcance del análisis racional²⁰⁷. Cuando no se halla la salida es cuando interviene el arte, sea del tipo que sea, concebido como una práctica mágica, alegórica, simbólica y con múltiples significados²⁰⁸, el arte es un salvavidas. Por ejemplo, F. Goya se dedicó a pintar, y de manera mucho más acuciada durante sus últimos años, todo aquello que brotaba de los lugares más oscuros de su inconsciente, de sus malvados y aterradores abismos. Todo ello es reflejo del descontento, de la impotencia, de la privación de elección, de la incertidumbre y de la búsqueda de una universalidad inalcanzable. Para el artista romántico era mucho más importante la búsqueda de la presa que su captura, más la indagación activa que la adquisición pasiva, es por ello que no vacilará en entregar su alma al diablo, como haría Fausto, para lograr conseguir toda la potencia de su ser y emplearla en dicha búsqueda²⁰⁹.

“La tentación satánica y la fascinación diabólica como temas fundamentales que atraviesan gran parte del arte y de la literatura romántica, un arte y una literatura que, en sus más auténticas expresiones y manifestaciones ha preferido siempre el desorden de la exaltación derivado de las pasiones y de los sentidos que el orden de la contemplación y del equilibrio racionalistas”²¹⁰.

Es curioso como dos personas pueden tener dos visiones tan diferentes de los hechos: W. Wordsworth califica su realidad como “este universo divino”, tal y como expresa en el *Prospectus*, sin embargo para W. Blake este mundo no es más que el resultado de la caída del hombre²¹¹. En sus obras puede apreciarse el intento del pintor por intentar unir en ellas el mundo visible y el invisible²¹².

“¿Dónde se ha visto una medalla que no tenga su reverso?, ¿talento que no aporte su sombra con su luz, su humo con su llama? Una determinada mancha puede no ser más que la consecuencia indivisible de determinada belleza [...] el genio es necesariamente desigual. No hay montañas altas sin abismos profundos”²¹³.

La feminidad, de la cual se hablará más adelante, juega un papel importante en el mundo del inconsciente en el cual se le rinde culto sobre cualquier otra cosa. Es por ello que se configuró, tanto en la literatura como en el arte, una nueva mitología entorno a la mujer, un ejemplo es el tema de la *femme fatale*²¹⁴, el cual se

²⁰⁷ LEW WHYTE Lancelot, *The Unconscious Before Freud* (1960). Londres, 1962, p. 124. En HONOUR, Hugh, op. cit., p. 328.

²⁰⁸ DE PAZ, Alfredo, op. cit., p. 197.

²⁰⁹ *Ibíd.*, p. 200.

²¹⁰ *Ibíd.*

²¹¹ ABRAMS, Meyer Howard, op. cit., p. 16.

²¹² HONOUR, Hugh, op. cit., p. 328.

²¹³ HUGO, Victor, op. cit., p. 93.

²¹⁴ Véase apartado IV. 4. 4. de esta tesis doctoral.

desarrolla a partir del Romanticismo y es recogido posteriormente por el Simbolismo. La *femme fatale* hace referencia a la “mujer-vampiro”, al demonio de F. R. Chateaubriand, a la provocativa Carmen o a la diabólica Cecily de los misterios de París. Las amazonas, por ejemplo son mujeres que representan la virginidad, entendiéndola en el sentido de celibato voluntario, y la muerte²¹⁵. Los pintores del siglo XIX desarrollaron una intensa predilección por los antiguos monstruos mitológicos femeninos tales como sirenas, esfinges, etc., y las representaron pictóricamente en multitud de ocasiones. J. W. Waterhouse es conocido por sus pinturas sobre el tema de la *femme fatale*, aunque al mismo tiempo lo contrapone a su figura antagónica la *donna angelicata*, mostrando así las dos caras de la moneda.

III.3.3. ENFERMEDAD

El ser humano es un ser agitado y descontento por naturaleza, y este descontento surge porque la sociedad y la cultura no satisfacen, o no sacian por completo los deseos personales. Aunque este tipo de deseos, si bien reprimidos y no llevados a cabo, mantienen vivo el proceso histórico.

“El enigma de la historia no está en la razón sino en el deseo; no en el trabajo sino en el amor [...] trabajo y necesidad económica son la esencia del principio de la realidad [...] pero la esencia del hombre no reside en el principio de la realidad, sino en los deseos inconscientes reprimidos. No importa cuan vigorosamente los premien las necesidades económicas. El no es en su esencia *homo economicus* u *homo laborans*; no importa cuan dura sea su lucha por el pan, no solo de pan vive el hombre”²¹⁶.

Según O. Brown: “la satisfacción de las necesidades humanas engendra siempre nuevas necesidades²¹⁷”, y al mismo tiempo concluye que en este caso, la insatisfacción humana se convierte en un hecho biológico y por lo tanto es incurable²¹⁸. No se debe subestimar la insatisfacción crónica, ya que es un trastorno muy peligroso que aunque no se manifieste físicamente, puede generar un profundo pesimismo, depresión, desilusión, el deseo de no vivir, y, según F. C. S. Schiller también produce inestabilidad²¹⁹. Quizás la mayor parte de su peligrosidad proviene precisamente del hecho de que no se manifieste físicamente, ya que un signo físico alerta del problema y por lo tanto se empieza a combatir, pero aquello que no se evidencia no puede ser combatido porque no se sabe que existe hasta que ya es demasiado tarde. Aunque en última instancia la insatisfacción sí se manifiesta físicamente en signos como la expresión de tristeza del rostro, ojeras, aspecto descuidado, etc. Es importante destacar que tan importantes son las enfermedades físicas como las psicológicas ya que aunque a menudo no se repara en ellas por no tener síntomas aparentes, son ciertamente peligrosas porque pueden causar los mismos efectos que una enfermedad física y además son mucho más difíciles de curar. La gran mayoría de los artistas del Romanticismo

²¹⁵ DE PAZ, Alfredo, op. cit., p. 194.

²¹⁶ BROWN, Norman O., op. cit., p. 31.

²¹⁷ MC, 37; BW (Sueños), 500, 518, 536, 549; YE, 30; NA, 98; MPP, 56. En BROWN, Norman O., op. cit., p. 33.

²¹⁸ BROWN, Norman O., op. cit., p. 33.

²¹⁹ *Ibíd.*, p. 119.

padecieron algún tipo de enfermedad psicológica, la más común la insatisfacción crónica que fue la que provocó el alto índice de suicidios en esta época. Aunque, por supuesto, también se dieron casos de enfermedades físicas, uno de los casos más conocido que además es representado pictóricamente [100] es el de F. Goya quien sufrió una grave enfermedad de la que afortunadamente se recuperó pero tras la cual ya no volvió a ser el mismo, en primer lugar porque le produjo sordera y en segundo porque acentuó, todavía más, la ironía, la oscuridad y la crudeza de sus pinturas.

Una de las razones por las que el individuo no puede alcanzar la felicidad es porque la sociedad le reprime, en mayor o en menor medida, y esto genera síntomas neuróticos en el propio individuo que pueden manifestarse de forma leve o en forma de una enfermedad grave como la locura. La represión hace que la mayoría de los individuos se vea obligada a ocultar su verdadera esencia y fingir ser quien no se es requiere un esfuerzo psicológico muy elevado, además de constante. Esto causa infelicidad puesto que mentirse a sí mismo es el acto más dañino que un ser humano puede cometer, además, si bien es cierto que el individuo no puede hacer lo que quiera cuando quiera, vivir una vida controlada al detalle tampoco es humana ni sana psicológicamente. En este caso, también se generan los conocidos como traumas o complejos cuando el *Yo* se enfrenta a una reivindicación desmesurada de su propia libido²²⁰. Es decir, el individuo se exige tanto a sí mismo que no es capaz de alcanzar los objetivos que se propone, lo que al mismo tiempo le lleva a la frustración. E. J. Georget, por ejemplo, creía que la locura era el fruto de la presión que la sociedad ejercía sobre el individuo y que se daba con más frecuencia en los países considerados como “libres”²²¹.

“La sublime clarividencia de la demencia [...] ser el ojo que ya no tiene luz, ser el siniestro corazón que ya no tiene alegría, extender de vez en cuando las manos en la oscuridad y tratar de tocar nuevamente a alguien que estaba ahí, ¿dónde está ella, dónde?, sentirse olvidado cuando ella se ha marchado, haber perdido la razón de seguir en este mundo, ser en adelante un hombre que deambula ante un sepulcro, sin ser admitido; este es un destino sombrío”²²².

Toda esta complicada situación conduce al *Yo* a no reflejar de forma totalmente fidedigna el principio de la realidad al *Ello*, ejerciendo así un papel mucho más participativo y deformador, resultado de su habilidad para aguantar la realidad de la vida en el presente²²³. Es decir huye y esta huida hacia la fantasía es un refugio que buscan las mentes atormentadas por la realidad, pero que en muchas ocasiones puede acabar convirtiéndose en un viaje sin retorno hacia la locura. Aún así el *Yo* racional lo hace a pesar de que debería ser capaz de asimilar los hechos como hechos y evitar fantasías o pensamientos imaginarios, pues en la mayoría de los casos no puede evitarlo²²⁴. Por este motivo siempre existe un halo de lucidez entre la locura, ya que aunque las fantasías sean imaginarias, siempre existe algo de verdad en ellas porque pertenecen al presente y por lo tanto tienen lugar en él,

²²⁰ NA, 123; MM, 200. En BROWN, Norman O., op. cit., p. 139.

²²¹ HONOUR, Hugh, op. cit., pp. 282-283.

²²² HUGO, Victor, op. cit., p. 154.

²²³ BROWN, Norman O., op. cit., p. 193.

²²⁴ *Ibíd.*, p. 183.



[100] Francisco de Goya, *Goya atendido por el doctor Arrieta*, 1820.

con lo cual están relacionadas con objetos del presente²²⁵. Como los deseos reprimidos poseen una gran fuerza imperecedera, el intento del Yo por cambiar la realidad puede llegar a constituir la única respuesta racional que puede ofrecer el Yo ante el conflicto entre la realidad y el principio del placer que gobierna el inconsciente²²⁶.

“El inagotable principio del placer es la búsqueda de la salud psíquica en condiciones de enfermedad psíquica y por ello es ella misma un síntoma de esa enfermedad, precisamente como dijo Freud que el progreso de la enfermedad psíquica puede ser también considerado como un intento de cura”²²⁷.

Lógicamente, nada de esto contribuyó a ayudar a que cada individuo alcanzara la felicidad, de la que tanto hablaba la Ilustración, sino prácticamente todo lo contrario, se generó una situación excepcional de neurosis casi general de la sociedad²²⁸. E. A. Poe se mofa en sus obras de la idea legendaria de bondad y objetividad del universo, al mismo tiempo que anuncia la desgracia y el descontento con el que el individuo está castigado a vivir. En palabras de Thompson: “evil and suffering are “the capacity and measure of man to feel and to know”; pain is the basis of life, and death is the only release from his “grotesque condition of perversity”²²⁹.

Como se ha dicho anteriormente, los deseos inconscientes no pueden ser borrados, por ello la represión social no hizo que estos deseos desaparecieran, sino que contrariamente hizo que fueran aumentando y, en la mayoría de los casos, que fueran volviéndose más oscuros. En esos deseos reprimidos es donde reside la esencia de cada individuo y la raíz de su neurosis, por lo tanto si esos deseos se volvían oscuros significaba que la humanidad en general se estaba volviendo oscura. Algo parecido le ocurrió a Dorian Gray, el personaje de la novela de O. Wilde, quien gradualmente, por influencia de Henry, empezó a tener pretensiones más y más oscuras que fueron plasmándose en su retrato maldito haciendo que éste tuviera un aspecto completamente repulsivo y terrorífico.

Retomando el tema de las enfermedades mentales y la teoría de E. J. Georget acerca de la locura es preciso indicar que ésta simboliza el prototipo de enfermedad, de hecho la palabra “enfermo” hace referencia a una persona que no está en sus cabales. Quizá por ello fue un tema que sedujo tanto a los románticos, quizás porque estaba asociada a la huida de la realidad y porque de alguna manera se puede considerar grotesca. De hecho fue el centro de investigación de algunos artistas, como por ejemplo de E. T. A. Hoffman, para quien el umbral casi imperceptible entre la cordura y la locura constituye uno de los temas fundamentales en su obra²³⁰.

²²⁵ BROWN, Norman O., op. cit., p. 200.

²²⁶ *Ibíd.*, p. 183.

²²⁷ CP IV, 136; CP V, 370-71; MM, 125. En BROWN, Norman O., op. cit., p. 111.

²²⁸ BROWN, Norman O., op. cit., p. 11.

²²⁹ “El mal y el sufrimiento son “la capacidad y medida del hombre para sentir y conocer”; el dolor es la base de la vida, y la muerte es la única liberación de su “grotesca condición de perversidad”. THOMPSON, Gary Richard, *The great short Works of Edgar Allan Poe*. Nueva York: Harper and Row Publishers, 1970, p. 37. En PACHECO, Juan Antonio y VERA SAURA, Carmelo (eds.), op. cit., p. 36.

²³⁰ HONOUR, Hugh, op. cit., p. 284.



[101] Théodore Géricault, *Monomanía de la envidia*, 1820-1824.

En el ámbito pictórico, T. Géricault consideraba que la sociedad estaba sumida en un estado tan negativo que veía más importante la soledad de un loco que el prestigio social que se le otorga a un hombre triunfador²³¹. Por este motivo quiso representar el lado más humanitario y social de la enfermedad²³², e hizo una serie de cinco retratos cuyos protagonistas eran enfermos mentales, que en aquel momento estaban marginados por la sociedad. Con ellos quiso expresar que: “la

²³¹ BERGER, John, *The Look of Things: Selected Essays and Articles*. Londres, 1972, p. 38. Cfr. ROSENBLUM, Robert, Catálogo, 1974, p. 243. En DE PAZ, Alfredo., op cit., pp. 322-323.

²³² DE PAZ, Alfredo., op cit., p. 321.

esencia espiritual del hombre es independiente del papel que la sociedad le asigna”²³³. Es significativo que ninguno de los cinco retratados mira directamente al espectador, sino que tienen la mirada perdida como si miraran al más allá o incluso como si pudieran ver algo que los demás no pueden ver. Al parecer, el propio pintor francés sufría de una grave melancolía que le empujó a una grave enfermedad mental como es la depresión.

Resulta curioso el hecho de que las neurosis presentan por un lado acentuados y sorprendentes vínculos de unión con: el arte, la religión y la filosofía, pero por otro lado también deforman a los mismos²³⁴.

“El iluminismo de la locura lúcida que, según sus grados puede ser poesía, percepción, penetración, la palabra ingenua y astuta, y, sobre todo, la facultad de creerse todas sus propias mentiras”²³⁵.

Desde la antigüedad, la enfermedad mental siempre ha estado íntimamente vinculada al demonio, de hecho se creía que los enfermos mentales no estaban enfermos sino endemoniados. Aún así, las personas dementes convivían con los ciudadanos “normales” hasta que en el siglo XV se crearon lugares específicos destinados para este tipo de personas. En el siglo XIX la situación había mejorado bastante con respecto al pasado, por ejemplo, se intentaba separar a los enfermos según su enfermedad y el grado en el que la padecieran. Aún así los manicomios eran lugares sórdidos, oscuros y siniestros donde encerraban a estos enfermos mentales y no les proporcionaban los cuidados ni la atención que precisaban, es más, muchas veces incluso sufrían vejaciones hasta el punto de ser azotados o ser recluidos en jaulas. Despiadadas cárceles masificadas donde los enfermos vivían hacinados en condiciones insalubres, por ello lo habitual era que la mayoría de ellos no resistiera y muriera al poco tiempo de ingresar. Una vez más F. Goya hace varias interpretaciones sobre el tema y retrata en sus obras *Casa de locos* [103] y *Corral de locos* [102] la situación que se vivía en estos lugares lo que nos da una idea de lo que allí dentro se vivía: situaciones lamentables, bochornosas y grotescas donde reinaba el caos y la violencia. Claramente estos cuadros no pretenden ser una mofa de los pobres enfermos, sino una vez más la intención del artista es hacer una crítica social por medio del humor y la ironía.

La enfermedad está ligada a la introspección personal, al aislamiento, a la vejez, a la muerte, a la nostalgia y a la pérdida del amor. A la introspección personal porque pasar demasiado tiempo con uno mismo sin relacionarse con otros seres humanos conduce al aislamiento. A la vejez porque a medida que los años pasan el cuerpo se va deteriorando y por lo general, se van teniendo más achaques, bien sean mentales, físicos o ambas. A la muerte, porque cuando uno está enfermo, significa que está débil porque su salud se encuentra delicada y si el enfermo no sale de esta situación la única otra vía es la muerte. A la nostalgia por la lógica añoranza de tiempos mejores en los que se tenía salud. Por último al amor porque es un sentimiento tan intenso que puede causar una ruptura con la realidad y

²³³ DE PAZ, Alfredo., op cit., p. 322.

²³⁴ BROWN, Norman O., op cit., p. 171.

²³⁵ MICHELET, Jules, op cit., p. 36.

cuando éste acaba, puede que esa ruptura sea permanente, con razón se dice la expresión: “estar loco de amor”.



[102] Francisco de Goya, *Corral de locos*, 1794.



[103] Francisco de Goya, *Casa de locos*, 1808-1812.

III.3.4. EL PASO DEL TIEMPO O LA VEJEZ

Da la casualidad de que ninguno de los cinco retratados de T. Géricault es joven, de hecho tres de ellos son de avanzada edad. Esto evidencia, como se ha dicho al final del anterior subapartado, que la vejez y la enfermedad están estrechamente vinculadas, ya que conforme un sujeto va adentrándose en la senectud es más propenso a estar enfermo, ya sea física o psíquicamente. Además algunos hechos como por ejemplo no poseer la misma movilidad física que en la juventud o que algunos de los seres queridos ya hayan fallecido, transforman a los humanos en seres melancólicos de un pasado mejor, porque siempre se tiende a desprestigiar el presente y el futuro y a idealizar el pasado. La soledad, la permanente nostalgia y el recuerdo de algo que no volverá, suelen ser fieles acompañantes de la vejez. El cuerpo físico que antaño había sido un vehículo para alcanzar la libertad acaba por convertirse en una cárcel y la mente que antes rebosaba de curiosidad se satura de vivencias, tanto buenas como malas. Las pinturas negras de F. Goya son un claro ejemplo de esto, en ellas predominan los colores oscuros y fríos, pero la tenebrosidad que las inunda no solo proviene de los colores empleados en ellas, sino también de los personajes y escenas que representan, cuya mera contemplación estremece²³⁶. Es decir, con el paso de los años se va perdiendo la luz y la claridad deja a paso a la oscuridad, donde antes había alegres y vibrantes colores aparecen ahora tenebrosos colores que acompañan a escalofrantes personajes o tiñen crueles escenas. Algunos expertos como J. Gudiol²³⁷ P. Gassier o J. Wilson, califican las pinturas negras de F. Goya como “la descende aux enfers”²³⁸. Es posible que la enfermedad que sufrió F. Goya fuera quien intensificó el carácter nostálgico del pintor ya que vio la muerte de cerca, o puede que dicha nostalgia no se debiera a la enfermedad sino a otras causas. Sea como fuere, F. Goya abandona un estilo pictórico jocoso por uno oscuro y tenue²³⁹.

“El Goya luminoso de los años setenta y ochenta dio paso a un Goya sombrío, muchas veces irónico, cuando no claramente sarcástico, que, sin embargo, nunca olvidó por completo aquellas “luces”, tal como lo ponen de relieve algunas de sus pinturas de esos años, en especial los retratos”²⁴⁰.

Según X. De Salas, y muchos otros expertos como J. M. Arnaiz coinciden en que las teorías que asignan significados filosóficos o simbólicos a las pinturas negras de F. Goya no resultan convincentes. Parecen tener mucha más relación con la senectud, la muerte, la presencia de Leocadia Weiss y su decepción con el ser humano y con la vida en general”²⁴¹.

“¿Qué es lo que pintó Goya, en tales circunstancias, para solaz propio? ¿Formas bellas y graciosas? ¿Visiones del paraíso de un poeta o de una artista? ¿La realización de esos anhelos ideales que el mundo real sugiere pero que nunca puede satisfacer? Ninguna de estas cosas. Su mente no se elevó a pensamientos espirituales, sino que

²³⁶ ARNAIZ, José Manuel, op. cit., p. 51.

²³⁷ GUDIOL, José, *Goya*. Barcelona, 1970, Nº 599-717. En ARNAIZ, José Manuel, op. cit., p. 50.

²³⁸ El descenso a los infiernos. En ARNAIZ, José Manuel, op. cit., p. 50.

²³⁹ ARNAIZ, José Manuel, op. cit., p. 51.

²⁴⁰ BOZAL, Valeriano, op. cit., p. 23.

²⁴¹ SALAS, Xavier De, *Goya*. Milán, 1978, p. 150. En ARNAIZ, José Manuel, op. cit., p. 50.

se mantuvo en un odioso infierno personal, una región repelente, aterradora, sin ninguna cualidad sublime, informe como el caos, de color horrible y “abandonada de la luz”, habitada por los abortos más viles que jamás pensara el cerebro de un pecador. Se rodeaba, digo, de estas abominaciones, encontrando en ellas no sé que satisfacción demoníaca, y alegrándose, de forma totalmente incomprensible para nosotros, de las audacias de un arte perfectamente adecuado a lo repelente de sus asuntos”²⁴².



[104] Théodore Géricault, *Monomanía de juego*, 1819-1822.

²⁴² GLENDINNING, Nigel, *Goya and his critics*. New haven and London: Yale University Press, 1977, p. 305. En BOZAL, Valeriano, op. cit., pp. 64-65. Traducción castellana: Goya y sus críticos. Madrid: Taurus, 1982.

La serie de cuadros que T. Géricault dedicó a las “monomanías” también es un buen ejemplo de cómo la vejez, la enfermedad y la oscuridad están de alguna manera relacionadas. En especial en *Mujer maniática del juego* [104] donde puede verse a una mujer anciana, de hecho lleva un bastón, con la mirada perdida y la boca desencajada situada delante de un fondo oscuro, acorde con su ropa y con toda la escena. Se desconoce quien era esta mujer y de donde procedía pero la sensación al ver la imagen es de lástima, después de toda una vida luchando y trabajando todo acaba de la misma manera y la luz que brillaba en la niñez se vuelve oscura en la vejez. Esto lo ilustran muy bien unas palabras de J. A. Pacheco cuando habla de Orc en los siguientes términos:

“La imaginación inocente que sobrevive en un mundo infernal, que tiene entre sus ingredientes a pájaros, niños, ángeles y corderos, que es fuego revolucionario por un tiempo, acaba atrapado por una cadena de celos y convertido en Urizen, caído y celoso en la medida en que reprime sus deseos”²⁴³.

W. Blake visualizaba los celos como cadenas que mantenían a Urizen atado a sus limitaciones y a sus deseos reprimidos²⁴⁴, y, en términos de esta mitología creada por este artista se podría decir que los seres humanos nacen como “Orcs” y, debido al transcurso anodino del tiempo, acaban muriendo como “Urizenes” celosos²⁴⁵.

Por ello también, de alguna manera, todos los adultos y los ancianos envidian a los jóvenes porque tienen lo que ellos nunca podrán tener. Son celos provocados por la nostalgia de una época de su vida que fue mejor pero que no puede volver. Todo ser vivo es preso del tiempo, sabe que todo tiene un principio y un final pero el verdadero problema viene cuando este transcurrir del tiempo y el final, que es la muerte, no se acepta. Para ilustrar esto no hay mejor referencia que la historia de Saturno, representada en innumerables ocasiones por el arte. Una de las representaciones más famosas es una de las pinturas negras más cruentas de F. Goya [93], es decir, es oscura entre la oscuridad. En ella se muestra a Saturno o Cronos, en este caso utilizar el nombre griego es más propicio para intentar explicar que es lo que quiere transmitir la pintura, como una especie de monstruo viejo que está devorando a sus hijos porque se niega a que le sucedan y ser así reemplazado. Prefiere cometer dos de los crímenes más atroces que existen como son: el canibalismo y el asesinato, además de sus vástagos para encrudecer la situación todavía más si cabe. Quizás son sus actos y sus crímenes los que le han llevado a parecerse en su vejez a un monstruo con rasgos animales, en concreto como una especie de león salvaje y terrible. Cronos, quien ya destronó a su padre Uranos ni más ni menos que castrándole, demuestra con sus actos, de alguna manera, su deseo de convertirse en su “propio padre”, es decir, de ser su propia y única figura autoritaria.

Los sufrimientos que se viven a lo largo de la vida, salvo en raras ocasiones, son superiores en número y con el tiempo, acaban pesando más que los placeres vividos. Es decir, por lo general, se sufre mucho más de lo que se disfruta a lo largo

²⁴³ PACHECO, Juan Antonio y VERA SAURA, Carmelo (eds.), op. cit., p. 79.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 80.

de la vida²⁴⁶ y por eso el individuo se acaba acostumbrando incluso tanto al dolor como al sufrimiento. Vivir demasiado provoca cansancio, la repetición provoca hastío y poco a poco todo va haciendo de alguna manera mella en el ser humano que progresivamente se va desgastando. El ser humano quien se caracteriza por ser un ser apasionado, deseoso de novedad y sin embargo condenado a vivir en la jaula del hábito y la rutina²⁴⁷. Por este motivo es mucho más complicado excitar las pasiones de una persona de avanzada edad puesto que las cosas novedosas son cada vez más reducidas, por lo que es necesario que los objetos que agitan las pasiones produzcan dolor o placer por otras razones²⁴⁸. En consecuencia la vejez es un momento propicio en la vida de una persona para ir un paso más allá y romper las reglas, las normas y las convicciones sociales. Los pocos artistas decimonónicos que llegaron a una edad avanzada siguieron este camino y por ello crearon sus obras más oscuras siendo ya mayores.

III.3.5. LA PÉRDIDA DEL AMOR

En el amor reside la importancia del ser humano ya que solo puede llegar a ser tal cosa a través de él, es decir, debe amarse a sí mismo o amar a otro²⁴⁹. Al mismo tiempo, también tiene la necesidad intrínseca de ser amado²⁵⁰, o al menos de sentirse de esa manera. Aunque a primera vista la pasión parezca un sentimiento agradable, es la causante de muchas desgracias y por lo tanto puede tomar un cariz terrible²⁵¹, ya que cuando el individuo no logra amar o ser amado, sea por la causa que sea, experimenta una gran frustración y/o una gran obsesión que pueden llevarle al pesimismo, al dolor, a la rabia, a la agresividad, a la locura e incluso a la muerte. En la literatura se pueden hallar ejemplos de mentes perturbadas y perversas a causa del amor como por ejemplo en *Ligeia* de E. A. Poe. La historia habla de un hombre felizmente casado que pierde a su esposa y cuando aún no se había terminado de recuperar psicológicamente, contrae matrimonio con otra mujer. La mujer cae enferma y una noche, justo cuando parece que se está recuperando, muere; el protagonista comienza a tener alucinaciones donde su segunda mujer se recupera pero vuelve a morir constantemente. Finalmente, la mujer muere y al acercarse para ver su cuerpo descubre que es el cuerpo de su primera mujer: Ligeia. La temática de obras como esta establece las pautas para marcar los principios estéticos sobre los cuales se acabarán apoyando las bases del Romanticismo²⁵².

Según M. Lutero: “amar es lo mismo que odiarse a uno mismo”²⁵³, y en opinión de San Agustín: “el amor mata lo que fuimos, para que fuéramos lo que no éramos”²⁵⁴.

²⁴⁶ BURKE, Edmund, op. cit., p. 79.

²⁴⁷ *Ibíd.*, p. 153.

²⁴⁸ *Ibíd.*, pp. 70-71.

²⁴⁹ MILLÁN ALFOCEA, Sergio, op. cit., p. 50.

²⁵⁰ BROWN, Norman O., op. cit., p. 39.

²⁵¹ HUGO, Victor, op. cit., p. 136.

²⁵² PACHECO, Juan Antonio y VERA SAURA, Carmelo (eds.), op. cit., p. 36.

²⁵³ D'ARCY, Martin Cyril, *The Mind and the Heart of Love, Lion & Unicorn; a study in eros and Agape*. Nueva York: Henry Holt, 1947, p. 87. En BROWN, Norman O., op. cit., p. 66.

²⁵⁴ *Ibíd.*

Es difícil amar o encontrar a alguien que ame de forma sana, es decir, construir un amor que no esté fundamentado ni en el odio del Yo ni en la obsesión de poseer, sino en el disfrute y la felicidad del Yo que se alcanza con el disfrute y la felicidad del otro. En gran parte esto ocurre porque, desde el enfoque del psicoanálisis, porque el Eros platónico no puede desligarse de cierto factor de agresividad²⁵⁵. El hombre es capaz tanto de amar como de odiar, de complacer y de destruir a los demás, de amarse o de destruirse a sí mismo. Sin embargo, la hipótesis con mas fuerza es la de que el ser humano está configurado para amar porque el amor es absolutamente fundamental en su vida. Pero, aunque esto sea cierto, la experiencia de vivir, en algunos casos, puede transformar ese amor en odio ya que el principio de la realidad le obliga a mantener una conducta no amorosa, en muchas ocasiones para evitar el dolor o para sobrevivir. La frustración por no alcanzar el amor o el dolor por perderlo pueden transformar el amor en odio, como dice la frase popular: “del amor al odio hay solo un paso”.

Cuanto más se ama, más se aferra uno al ser amado abandonando el mundo terrenal para vivir en una fantasía, además cuanto más se ama, más se tiene que perder y, en consecuencia, más se sufre con la pérdida. El amor vuelve al ser humano sensible y por lo tanto débil y vulnerable, está mucho más expuesto ante los posibles contratiempos y más receptivo ante los posibles estímulos. El pesimismo natural del Yo humano no puede desligarse de su narcisismo natural, ambos resultado de no asumir la separación, ya que el auténtico proceso de represión consiste en separarse de las personas o de los objetos que previamente habían sido amados²⁵⁶, y el dolor, la rabia y la frustración vienen cuando dicha pérdida no se acepta. Aunque hasta de esta pérdida puede sacarse un aspecto positivo y es que el punto de partida del Yo y el origen del conocimiento humano es la pérdida del objeto o de una realidad amada²⁵⁷.

Es necesario recordar el mito de Narciso, un bello muchacho que menospreciaba el amor, quizás porque para él era fácil obtenerlo, que desató pasiones entre numerosas ninfas, entre ellas el de Eco, pero Narciso la rechazó. El llanto de Eco fue tan fuerte que llegó hasta Némesis quien, mientras un día que Narciso estaba cazando, le provocó una terrible sed, al ir a beber agua Narciso contempló el reflejo de su imagen en un estanque. En ese mismo momento Narciso se enamoró de su propia imagen y éste amor le llevó a la muerte, de la cual existen dos versiones: la primera, que Narciso al intentar atrapar su imagen se ahogó en el estanque; la segunda, falleció tras largos años de melancolía observando su reflejo junto al estanque. Aunque las dos versiones tienen un desenlace trágico, el primero es rápido y prácticamente indoloro, mientras que el segundo es lento y tremendamente doloroso. La desventura de Narciso consiste precisamente en el amor ya que antes de conocerlo él era una persona feliz, por lo que el amor es lo que le lleva a la destrucción, a la ruina, al dolor y finalmente a la muerte. Hay que recalcar que Narciso no se enamoró de su imagen, ya que él desconocía que esa imagen era la suya propia, sino de una imagen. De ser así, la habría visto más veces anteriormente a lo largo de su vida, hubiera podido identificarla y no se habría quedado prendado al verla, por lo tanto la tragedia se desencadena cuando éste

²⁵⁵ BROWN, Norman O., op. cit., p. 66.

²⁵⁶ CP III, 458. EN BROWN, Norman O., op. cit., p. 191.

²⁵⁷ BROWN, Norman O., op. cit., pp. 191-193.

identifica que esa imagen le pertenece²⁵⁸. Es entonces cuando comprende que nunca va a poder alcanzarla, que nunca va a poder tener lo que él desea pero aún así persiste porque de alguna manera no puede evitarlo, así es el amor, completamente irracional.



[105] John William Waterhouse, *Eco y Narciso*, 1903.

El egoísmo es lo contrario al amor ya que construye un muro que protege del dolor y la enfermedad, pero también vuelve a los individuos insensibles, pasivos y vacíos. El amor es la única cura contra la enfermedad, pero también es cierto que puede convertirse en la causa.

El amor está estrechamente vinculado a la noche y por tanto a la oscuridad, de la cual se hablará más adelante, ya que ésta ofrece protección e intimidad. Los amantes suelen encontrarse de forma clandestina por la noche, como ocurre en el mito de Eros y Psique donde Eros visitaba a Psique de noche y de noche se amaban, bajo la protección de la oscuridad; o como Tristán e Isolda:

“Tristán e Isolda invocan la noche y la muerte para poder amarse en la eternidad, porque el día es enemigo del amor, su prohibición. El amor es sublime, pero irremediabilmente trágico, porque debido a su condición ha de conocer la muerte”²⁵⁹.

No hay nada peor que la pérdida de un ser amado, ya sea por la distancia, porque ya no exista reciprocidad en los sentimientos o en peor de los casos, por la muerte. Este es el caso de Orfeo quien tras la muerte de su amada Eurídice siente una tristeza y una nostalgia tan grandes que solamente desea estar solo, pero el ser humano no está hecho para vivir solo sino en sociedad por eso su tristeza no solo no mejora sino que empeora hasta que al final le conduce a la muerte.

²⁵⁸ MILLÁN ALFOCEA, Sergio, op. cit., pp. 31-32.

²⁵⁹ BURKE, Edmund, op. cit., pp. 31-32.



[106] François Edouard Picot, *El amor y psique*, 1817.

“Si escucháis las quejas de un amante abandonado, observareis que insiste en su mayor parte sobre los places de que gozo o esperaba gozar, y sobre la perfección del objeto de sus deseos; lo que ocupa el primer lugar en su pensamiento siempre es la pérdida. Los violentos efectos producidos por el amor, que algunas veces conduce incluso a la locura, no pueden ser objeción a la regla que intentamos establecer. Cuando los hombres han soportado que sus imaginaciones fueran dominadas por una idea durante largo tiempo, ésta se apodera de ellos hasta tal punto, que hace desaparecer gradualmente cualquier otra, y elimina toda división de la mente que pudiera limitarla. Cualquier idea basta para este fin, como es evidente con respecto a la infinita variedad de causas que dan lugar a la locura; pero esto, a lo sumo, solo puede probar que la pasión del amor es capaz de producir efectos muy extraordinarios, no que sus extraordinarias emociones tengan ninguna conexión con el verdadero dolor”²⁶⁰.

²⁶⁰ BURKE, Edmund, op. cit., pp. 80-81.



[107] Gustave Moreau, *Orfeo en la tumba de Eurídice*, 1891.



[108] Francisco Pradilla, *Doña Juana "La loca"*, 1877.

III.3.6. MELANCOLÍA Y NOSTALGIA

El monstruo que vive en el interior humano, es al mismo tiempo bello y siniestro, en parte porque le recuerda al individuo su naturaleza ambiciosa e insatisfecha, la cual también es a la vez bella y siniestra. Otra de las razones por las que el hombre es un ser insatisfecho es porque vive aferrado a un pasado que él mismo ha idealizado y que recuerda constantemente a sabiendas de que es imposible volver a él. El recuerdo provoca una sensación de felicidad pero que es tan solo pasajera y además es irreal puesto que la mente tiende a eliminar los malos pensamientos y quedarse con los buenos, por lo tanto el recuerdo del pasado está alterado e idealizado. Con la experiencia el individuo se va haciendo cada vez más consciente del paso del tiempo, el cual incrementa la distancia con el pasado al mismo tiempo que aumenta el deseo de recuperarlo²⁶¹. De alguna manera, el individuo piensa tanto en el pasado porque desea mejorarlo a pesar de que sabe que ya es demasiado tarde, en lugar de intentar mejorar el presente y el futuro. Esta manera de proceder es tan inútil como inevitable, de hecho lo único que se puede conseguir con ella es "autodañarse" y además de forma consciente, es una "autotortura" psicológica constante y tremendamente autodestructiva.

El mito de Narciso ejemplifica muy bien también estos sentimientos de exasperación y nostalgia. El origen de la nostalgia tiene lugar en el pasado, el cual

²⁶¹ REYERO, Carlos, op. cit., p. 8.



[109] Joseph Solomon, *Eco y Narciso*, 1895.

se ve como un “paraíso perdido en el que se fue feliz”²⁶². La exasperación proviene más bien del futuro, el cual se ve como incierto y como el momento en el que la esperanza se rinde ante el deseo que nunca se alcanzará. El hecho de que el deseo exista, hace que el individuo sienta ganas de vivir y ser inmortal para llegar algún día a ser capaz de alcanzarlo y posteriormente disfrutarlo. Narciso lo que desea no es a sí mismo, sino a su imagen²⁶³, pero la imagen de algo no equivale a la realidad del objeto, es decir, la apariencia y la naturaleza del objeto no tienen porqué coincidir, por eso se dice que las apariencias engañan. Por lo tanto, si él nunca hubiera visto su imagen nunca habría entrado en la espiral obsesiva que le ocasionó la muerte.

Los mitos de alguna manera aleccionan sobre las terribles consecuencias que puede tener “mirar hacia atrás” en lugar de “mirar hacia delante”, literalmente, ejemplo de ello es la historia de Orfeo, quien embriagado por la impaciencia y las dudas mira a Eurídice justo cuando están a punto de abandonar el infierno para ver si sigue con él, este gesto hace que Eurídice se convierta de nuevo en sombra y la pierda hasta el día en el que él también encuentre la muerte. También se puede encontrar una historia parecida en la Biblia, Dios le comunica a Lot y a su familia que deben abandonar Sodoma porque va a destruirla, solamente les da una advertencia: que no miren atrás. Efectivamente Lot, su mujer y sus hijas emprendieron el viaje para huir de Sodoma, pero la mujer de Lot se giró hacia atrás y se convirtió en una estatua de sal. Evidentemente mirar hacia atrás no es malo, estas historias son meras alegorías que enseñan que es mejor mirar hacia el futuro que hacia el pasado porque por mucho que alguien se quiera aferrar a él, el pasado ya se ha ido. Pero mirar hacia él puede ser beneficioso incluso, mientras se tenga claro que lo que importa es la realidad presente, de hecho analizando el pasado pueden subsanarse errores en el presente, en su obra *Les non-dupes errent*, J. Lacan declara: “la solución a los enigmas se ubica siempre en el pasado”²⁶⁴.

III.3.7. EL AISLAMIENTO Y LA SOLEDAD

Los románticos tenían tendencia a recrearse en sus propios pesares, por ello se aislaban y se sumergían en sus profundidades donde rara vez hallaban algo que no fuera la soledad, la tristeza o la demencia. Aunque si bien es cierto que la introspección puede ser la cura, también puede desencadenar o agravar la enfermedad, por ello no es del todo conveniente pasar demasiado tiempo con uno mismo escudriñando los propios abismos, porque en la cueva donde habita el inconsciente también habita lo diabólico. Como muy bien expresa E. E. Hadley: “la ilusión de ser capaz de alcanzar la individualidad es la que lleva al pintor hasta el aislamiento, al pánico, a las obsesiones demenciales y a aversiones completamente improcedentes”²⁶⁵. Quizás los románticos se aislaban por su deseo de alcanzar lo

²⁶² MILLÁN ALFOCEA, Sergio, op. cit., p. 36.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 72.

²⁶⁵ HADLEY, E. E., en “Psychiatry V (1942), 133; citando a H. S. Sullivan, Introduction to the Study of Interpersonal Relations”; Psychiatry, I, 1938, pp 121-134: “La individualidad acentuada de cada uno de nosotros, “yo mismo”. Aquí accedemos a la madre misma de las ilusiones, la fuente siempre

que Novalis calificaba como: “la voluntad del sufrimiento”, es decir, de alguna manera disfrutaban o se sentían mejor con ellos mismos sufriendo, por ello una de sus características más extrañas y destacable del espíritu romántico es el gusto por la enfermedad. Aunque en realidad no se complacían de estar enfermos o de que la gente estuviera enferma, sino que veían la enfermedad como la oposición a lo establecido, a lo lógico y a lo cabal. Simboliza el desprecio por todo lo evidente y sólido, por lo tanto se correspondía con el antagonismo propio del Romanticismo a todo límite, a toda forma fija y absoluta. Es en el Romanticismo cuando surge la idea de que el arte procede de la enfermedad, de la incapacidad física y en el nerviosismo, así como de él también procede la concepción de que el origen de la creación artística se encuentra en las profundidades de la psique, en ese lugar tenebroso y enigmático donde el espíritu del artista se halla en perfecta unión con el mundo antiguo y la infancia²⁶⁶.

El aislamiento puede ser ocasionado por una necesidad de huir del mundo y de la realidad circundante, por la vejez o por la locura. El tiempo trae consigo la soledad de una forma casi irrefrenable, ya sea de forma voluntaria o de forma obligatoria. Alguien dijo una vez que: “la soledad es un paraíso para quien la busca y un infierno para quien la encuentra”, esta afirmación puede ser cierta pero también es cierto que un periodo de soledad muy prolongado tiene consecuencias en el carácter y en la personalidad humanas. La soledad hace perder al individuo el contacto con la realidad circundante, por lo tanto es muy difícil estar aislado mucho tiempo y luego reincorporarse a la vida en sociedad porque el mundo ha avanzado, los individuos son distintos y no aceptan de la misma manera a alguien diferente con una mentalidad desfasada.

“La sociedad, meramente como sociedad, sin ningún incentivo particular no nos hace gozar de ningún placer verdadero. Pero la más absoluta y total soledad, esto es, la exclusión total y perpetua de toda sociedad es el mayor dolor que puede llegar a concebirse [...] La buena compañía, una conversión animada y la ternura de la amistad nos producen un gran placer; una soledad temporal es, por otra parte, agradable de por sí. Esto tal vez demuestre que somos criaturas hechas para la contemplación, al igual que para la acción, en la medida en que la soledad tiene sus placeres como la sociedad [...] una vida entera de soledad contradice la finalidad de nuestra existencia, ya que la misma muerte no es idea que nos produzca apenas más terror”²⁶⁷.

Uno piensa en el aislamiento como refugio, como una forma de protección y de sentirse seguro, pero en la mayoría de los casos se produce la situación contraria, con frecuencia uno suele hallar a su peor enemigo: a uno mismo, Jalálu’d Dîn Rûmî, en su mathnawî dice: “esta alma, es el infierno”, y nos invita a “matar al alma” y también dice: “¿qué es el mal, y cual es el peor mal?”, y responde: “el mal eres “tú”, y el peor mal es “tú” si no lo conoces”²⁶⁸. Según A. Coomaraswamy:

preñada de las idas preconcebidas que invalidan casi todos nuestros esfuerzos de comprensión de los demás”. En COOMARASWAMY, Ananda K., op. cit., pp. 24-25.

²⁶⁶ DE PAZ, Alfredo, op. cit., p. 70.

²⁶⁷ BURKE, Edmund, op. cit., pp. 84-85.

²⁶⁸ COOMARASWAMY, Ananda K., op. cit., p. 29.

“De todas las bestias malvadas, “la bestia más malvada la llevamos en nuestro seno²⁶⁹ [...] nuestra parte más desprovista de Dios y más despreciable” y la “bestia múltiple”, que nuestro “hombre interior”, como un domador de leones, debe mantener bajo control o, sino, tendrá que seguirla allí donde lo lleve”²⁷⁰.

En realidad estar en soledad es sinónimo de estar con uno mismo, y esta convivencia no es fácil ya que se tiende mucho a pensar y no existe otra persona que aporte un enfoque o punto de vista diferente por lo que pueden generarse pensamientos extremadamente dañinos y oscuros. De modo que aislarse del mundo y vivir en soledad no es la solución de ningún problema, es más, constituye un problema en sí mismo. Ellos guiaron al pintor hasta ese entorno onírico y nocturno donde ya habían llegado otros artistas anteriores, la mayoría de ellos italianos, como Salvador Rosa o Alesandro Magnasco en sus pinturas sobre la Inquisición o G. B. Piranesi²⁷¹.

III.3.8. MUERTE

El ser humano tiene miedo a sufrir y por ello se protege, uno de sus mayores miedos es la muerte, por este motivo, se crean las sociedades y también, según explica M. Unamuno, las religiones, por el temor y el deseo de huir de ésta. Temer a la muerte equivale a temer a lo desconocido, que ya de por sí es siniestro según S. Freud, porque nadie sabe que es lo que le espera tras cruzar el umbral²⁷². Aunque no solo el que muere sufre las consecuencias de la muerte sino también todas aquellas personas que tuvieran sentimientos positivos hacia el fallecido quienes experimentan un dolor muy intenso por la pérdida. La religión alivia, al mismo tiempo que prepara, tanto al individuo que va a morir como a sus seres queridos diciéndoles que la muerte no es el final o que ésta tiene algún tipo de sentido, los discursos, lógicamente, varían dependiendo de la religión. Los seres humanos siguen recordando a sus seres queridos ya fallecidos, e incluso cuidan de ellos, lo que diferencia al ser humano de los animales. Estos son algunos de los motivos por los que los románticos veían al cristianismo como la religión de la muerte porque solventaba, o al menos aclaraba, el enigma que existía en torno a ella, lo que también hace que se distinga entre el cristianismo de la antigüedad que no comprendía la muerte²⁷³ y es que los románticos también cambian, de alguna manera, la visión que se tenía sobre el cristianismo. No hay que olvidar que una de las historias más famosas de toda la cultura occidental, y por tanto más representada en la pintura, que además constituye una enseñanza sobre la muerte

²⁶⁹ BOEHME, Jacob, *De incarnatione Verbi*, I, 13, 13. En COOMARASWAMY, Ananda K., op. cit., pp. 27-28.

²⁷⁰ Platón, República 588 C ss., donde el alma entera es comparada a un animal compuesto como la Quimera, Escila o Cerbero. En ciertos aspectos, la esfinge podría haber sido una comparación aun mejor. En todo caso, las partes humana, leonina y ofidia de estas criaturas corresponden a las tres partes del alma, en la que “la parte humana en nosotros o, mejor dicho, la parte divina” debería predominar, de lo que Hércules conduciendo a Cerbero sería una buena ilustración. En COOMARASWAMY, Ananda K., op. cit., p. 28.

²⁷¹ DE PAZ, Alfredo, op. cit., pp. 198-199.

²⁷² BROWN, Norman O., op. cit., p. 123.

²⁷³ DE PAZ, Alfredo., op cit., p. 98.

es la pasión y la posterior muerte de Cristo. Jesús afronta la muerte con miedo, un miedo lógico y normal en los seres humanos, pero es valiente y acaba aceptándola. En su obra *Pietà* [110] F. Von Stuck representa el cuerpo ya fallecido de Cristo y a la Virgen María de pie junto al cuerpo sin vida de su hijo. Lo que más llama la atención en esta obra es el color mortecino de la piel de Jesús y la magnífica representación del dolor desgarrador que siente la Virgen al contemplar el cadáver de su hijo a pesar de que no se vea el rostro.



[110] Franz Von Stuck, *Pietà*, 1891.



[111] Arnold Böcklin, *Luto de María Magdalena sobre el cuerpo de Cristo*, 1867.

A. Böcklin representa también el cadáver de Jesús, pero esta vez quien está llorando ante él no es María su madre, sino María Magdalena, la que, según cuenta

el evangelio apócrifo de Felipe, sería “la compañera del señor”²⁷⁴. Al igual que en la obra de F. Von Stuck, María Magdalena también se tapa con la mano el rostro, aunque en este caso no lo tapa por completo, sino más bien parece que se tapa los ojos para no verle en ese estado. Mantiene una expresión de dolor y sufrimiento intenso y además lleva un vaporoso ropaje negro que dota a la composición de un toque más fúnebre aún si cabe.



[112] Manuel Domínguez Sánchez, *Séneca, después de abrirse las venas, se mete en un baño y sus amigos, poseídos de dolor, juran odio a Nerón que decretó la muerte de su maestro*, 1871.

En cualquier caso, aunque las religiones sean un consuelo, la muerte es lo que más le cuesta asumir al ser humano, tanto la propia como la ajena. En el primer caso, significa sumergirse en un sueño eterno²⁷⁵ del que nunca más se va a despertar, es sumirse en la soledad y la oscuridad perpetuas, y este es el mayor temor para casi todos los seres humanos: ser abandonados en la oscuridad²⁷⁶, un temor que nace en la etapa infantil²⁷⁷. La muerte simboliza el fracaso porque es el final de la vida, de los sueños, las ilusiones, las esperanzas, de todo en definitiva y esto también produce un dolor muy fuerte. En el caso de que el fallecido sea un ser amado puede ser incluso peor que la propia muerte, en el caso del cristianismo está claro que Cristo sufrió un calvario y una agonía terribles, pero la Virgen María padeció uno de los mayores dolores que se pueden sentir en la vida porque vio humillar, torturar y matar a su propio hijo y mientras éste pudo descansar en paz, ella continuó viva y por lo tanto seguía sintiendo dolor. Semejante pérdida marca para toda la vida pues cuanto más intenso es el dolor, más difícil es de olvidar. En el

²⁷⁴ PIÑERO, Antonio, *Apócrifos del antiguo y del nuevo testamento*. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2010, 2016, p. 401.

²⁷⁵ HUGO, Victor, op. cit., p. 150.

²⁷⁶ RÔHEIM, Géza, *The Origin and Function of...* op. cit., pp. 77, 79, 98. En BROWN, Norman O., op. cit., p. 129.

²⁷⁷ BROWN, Norman O., op. cit., p. 129.

caso de los románticos es curioso ya que eran mucho más capaces de aceptar su propia muerte que la de un ser amado porque lo idealizan de tal manera que es imposible aceptar su marcha²⁷⁸, es algo que sobrepasa los límites de la nostalgia, tal y como se plasma en la obra titulada *La muerte de Séneca* [112] que muestra al filósofo en una bañera tras cortarse las venas. El suicidio de Séneca fue un último acto de rebeldía y desprecio hacia el emperador Nerón quien le acusó injustamente de traición, por eso antes de que su orden de ejecución se llevara a cabo prefirió quitarse la vida él mismo. Tras descubrir su cadáver, sus amigos y discípulos juraron odio a Nerón por ser el culpable de semejante tragedia. Uno de ellos concretamente se halla roto de dolor tapándose el rostro con la mano junto al pálido y huesudo cadáver del filósofo.

“La muerte de una mujer hermosa es el tema más poético de cuantos pueda elegir un escritor; y si este tema lo adereza el afligido amante con un tono melancólico, entonces la propia muerte pierde su cualidad amedrentadora y se aproxima a la belleza”²⁷⁹.



[113] Jean-Baptiste Bertrand, *Ofelia*, 1871.

La muerte es el mayor de los dilemas de la humanidad porque sobrepasa la comprensión humana y únicamente puede ser aceptada a través de la introspección individual²⁸⁰. Quizás por ello los artistas del Romanticismo, al igual que muchos a lo largo de la historia, se sintieron atraídos por este tema y lo trabajaron en sus pinturas. Veían la muerte de una forma especial ya que en ella confluían grandes temas propios del Romanticismo como: la belleza de la naturaleza, el amor abandonado, la locura y la muerte²⁸¹. H. Honour y A. De Paz²⁸² coinciden en que la muerte de Ofelia [113 y 114], personaje de la obra *Hamlet* de

²⁷⁸ Cfr. POE, Edgar Allan, *Ligeia*, 1994, pp. 149-50. En PACHECO, Juan Antonio y VERA SAURA, Carmelo (eds.), op. cit., p. 33.

²⁷⁹ POE, Edgar, Allan, *The portable Poe*. Nueva York: Penguin, 1977, pp. 556-557. En PACHECO, Juan Antonio y VERA SAURA, Carmelo (eds.), op. cit., p. 33. Ed. Philip Van Doren Stern.

²⁸⁰ HONOUR, Hugh, op. cit., p. 287.

²⁸¹ *Ibíd.*, p. 285.

²⁸² DE PAZ, Alfredo, op. cit., p. 345.

W. Shakespeare, fue un punto de inflexión para muchos pintores, especialmente para E. Delacroix quien realizó tres versiones. Tras creer que Hamlet había asesinado a su padre, Ofelia enloquece y se arroja a un río donde se ahoga, sin duda representa la angustia de un espíritu ante una realidad contraproducente para ella²⁸³.



[114] John Everett Millais, *La muerte de Ofelia*, 1851.

“Donde hallaréis un sauce que crece a las orillas de ese arroyo, repitiendo en las ondas cristalinas la imagen de sus hojas pálidas. Allí se encaminó, ridículamente coronada de ranúnculos, ortigas, margaritas y luengas flores purpúreas, que entre los sencillos labradores se reconocen bajo una denominación grosera, y las modestas doncellas llaman, dedos de muerto. Llegada que fue, se quitó la guirnalda, y queriendo subir a suspenderla de los pendientes ramos; se troncha un vástago envidioso, y caen al torrente fatal, ella y todos sus adornos rústicos. Las ropas huecas y extendidas la llevaron un rato sobre las aguas, semejante a una sirena, y en tanto iba cantando pedazos de tonadas antiguas, como ignorante de su desgracia, o como criada y nacida en aquel elemento. Pero no era posible que así durarse por mucho espacio. Las vestiduras, pesadas ya con el agua que absorbían la arrebataron a la infeliz; interrumpiendo su canto dulcísimo, la muerte llena de angustias”²⁸⁴.

El arte, la filosofía y el psicoanálisis, son aptos para crear una conciencia lo suficientemente fuerte como para ser capaces de aceptar la muerte, en opinión de R. M. Rilke: “cualquiera que entienda y celebre correctamente la muerte, al mismo tiempo exalta la vida”²⁸⁵. Dejar una huella, artística, arquitectónica, escrita, etc., no

²⁸³ HONOUR, Hugh, op. cit., p. 285.

²⁸⁴ SHAKESPEARE, William, *Hamlet*. Madrid, En la oficina de Villalpando, MDCCLXXXVIII, p. 133.

²⁸⁵ Cf. REHM, Walther, *Orpheus: Der Dichter und die Toten*. Düsseldorf: L. Schwann, 1950, p. 583. En BROWN, Norman O., op. cit., p. 132. Traducción y notas de Inarco Celenio.

es más que otra prueba de la huida de la muerte y del deseo que comparte toda la humanidad de dejar un legado para no desaparecer por completo.

Una prueba de la incapacidad para aceptar la soledad, la pérdida y la muerte es erotizarla, es decir, fomentar un deseo enfermizo de morir, pero dicho deseo contamina a Eros²⁸⁶, es decir tanto al deseo como a la vida porque focalizar a éstos hacia su hermano y opuesto Tánatos, es la mayor de las paradojas. Ante la imposibilidad de ver sus deseos cumplidos, se baraja el suicidio como alternativa y si no se llega a suicidar la persona suele ser consumida por la tristeza y la soledad. De ahí que se produjeran tantos suicidios entre los románticos y de que éstos no consideren a la muerte ni como su enemiga ni como algo externo que rige el destino, sino como el destino final al que se dirige el alma y al que todos han de llegar en un momento u otro, “es la amiga que lo redime”²⁸⁷. Y es que efectivamente la muerte es el fin de todo, de las cosas buenas pero también de las cosas malas, es decir, acaba con el dolor y el sufrimiento, por eso puede ser liberadora.

La muerte está estrechamente vinculada con todas las causas que llevan a la oscuridad, puesto que todas ellas conducen a ésta o viceversa, de alguna manera es el principio y el final.

III.3.9. EL SINIESTRO GUSTO POR LAS CAUSAS QUE LLEVAN A LA OSCURIDAD

La mayoría de los artistas del siglo XIX hacían en sus pinturas alusiones a lo infernal y diabólico, al abandono de la luz, a lo abominable y a lo desagradable, pero, el arte procede de la imaginación y de la creatividad, las cuales a su vez provienen del inconsciente, es por ello que la obra artística muchas veces se escapa del propósito, del dominio y del entendimiento del artista²⁸⁸. Pero también es cierto que estos deseos o inquietudes que se plasman inconscientemente están generados por alguna causa.

La mayoría de los artistas decimonónicos abandonan los temas tradicionales para abordar otros simbólicamente distintos, o incluso los mismos temas pero desde enfoques diferentes. Comienza a estudiarse el estado de ánimo y se efectúan pinturas y bocetos sobre cosas espeluznantes, sin ningún motivo aparente, por ello podría decirse que era simplemente por un determinado gusto por lo terrible²⁸⁹, T. Géricault, por ejemplo, realizó unos estudios de extremidades amputadas que no son el resultado de un mero ejercicio de observación, sino que el modelo ha sido interiorizado y expresado de una forma tan intensa que representa un “teatro de la crueldad”²⁹⁰ donde el Romanticismo adquiere uno de sus límites. Aunque el motivo

²⁸⁶ BROWN, Norman O., op. cit., pp. 140-141.

²⁸⁷ Cfr. CHORON, Jacques, *La morte nel pensiero occidentale*. Ed. it., Bari, 1967. En DE PAZ, Alfredo., op cit., p. 98.

²⁸⁸ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, op. cit., p. 59.

²⁸⁹ *Ibíd.*, p. 57.

²⁹⁰ *Ibíd.*em.

pueda resultar repugnante y repeler, lo cual demuestra la fuerza del acto de retratar, las composiciones de las obras son totalmente meditadas y armónicas. Puede que el pintor quisiera hacer una grotesca ironía, un chiste de mal gusto con estas dos composiciones ya que no dejan de ser bodegones, y éstos son conocidos también por el nombre de “naturaleza muerta”. Estas dos obras [115 y 116] son la mejor defensa de la belleza puesto que gracias a que no existe un tema, lo bello procede en su totalidad de la composición, de la pintura, de la luz y de la mano del artista²⁹¹.



[115] Théodore Géricault, *Estudio de piernas y un brazo cortados* o *Fragmentos anatómicos*, 1818.

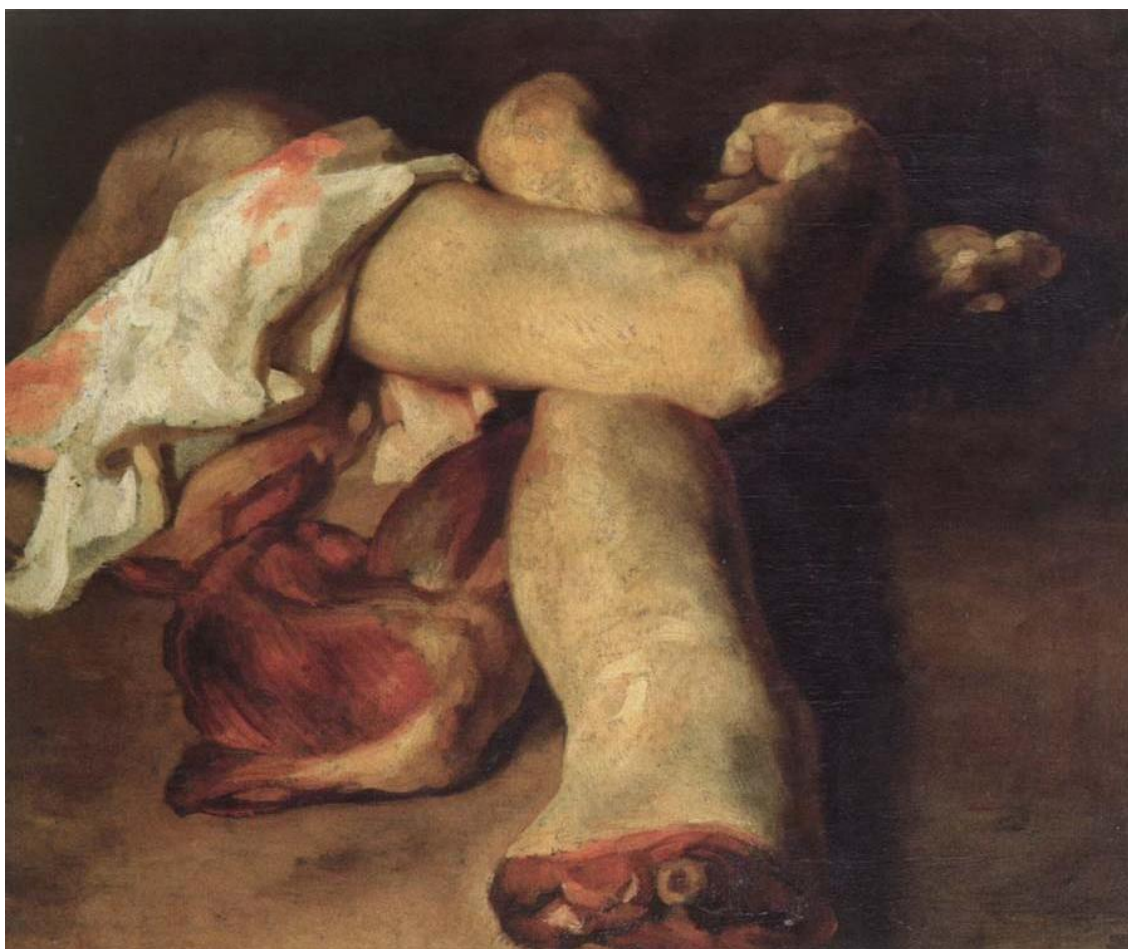
F. Goya, por ejemplo, también manifestó una forma de sentir genuina, auténtica y profundamente propia que se correspondía con todas las características del Romanticismo pero antes incluso de que éste surgiera²⁹². Esta forma de sentir se centraba en representar unos comportamientos, unos personajes y unas situaciones oscuras, lo cual concuerda perfectamente con lo que se conoce como Romanticismo negro, aunque, como ya se ha dicho anteriormente, esta afirmación es una tautología ya que el Romanticismo propiamente dicho es negro. F. Goya servirá de inspiración para los artistas de movimientos posteriores como el simbolismo o el decadentismo, entre los cuales destacan: M. Klinger, F. Rops, A.

²⁹¹ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, op. cit., p. 59.

²⁹² ARNAIZ, José Manuel, op. cit., p. 52.

Kubin u O. Redon. La decoración de la Quinta del Sordo sobrepasa con mucho cualquier obra posterior²⁹³, precisamente por ser pionera ya que hasta el momento no se había conocido nada igual. Como decía C. Baudelaire en su *Quelques caricaturistes étrangers* publicadas en torno a 1857 - 1858, la verdadera proeza de F. Goya consiste en:

“Crear lo monstruoso verosímil. No monstruos verosímiles, sino “lo monstruoso”, es decir, aquello que constituye la esencia, por decirlo así, de todos los monstruos, de todo lo monstruoso. Y lo verosímil es, en este texto, lo humano. Rostros, muecas diabólicas, caras bestiales imbuidas de humanidad [...] Lo goyesco adquiere ahora una fisionomía muy diferente, no puede limitarse ni al pintoresquismo ni al costumbrismo, mucho menos al casticismo: los desborda”²⁹⁴.



[116] Théodore Géricault, *Fragmentos anatómicos*, 1818.

El hecho de sentir atracción por lo siniestro o lo grotesco es en sí mismo siniestro y grotesco, pero aún así la atracción hacia el mal, la oscuridad, lo negro, etc., son comunes entre casi todos los artistas decimonónicos lo que generará una serie de obras totalmente diferentes a todo lo anterior conocido por la historia del arte.

²⁹³ BOZAL, Valeriano, op. cit., p. 65.

²⁹⁴ *Ibíd.*, p. 140.

De todo lo explicado en este punto de la investigación, podrían establecerse una serie de conclusiones a modo de resumen:

- La oscuridad es la ausencia de luz, por eso se asocia con el color negro.
- La oscuridad, al igual que el color negro, no solamente están haciendo referencia a las cualidades físicas de un ser o un objeto, sino que además llevan implícitas algunas connotaciones negativas como por ejemplo: tristeza, pesar, dolor, mal humor, etc.
- Las “causas que llevan a la oscuridad” están íntimamente relacionadas entre sí y es que una vez que se entra en este tipo de dinámica es complicado salir de ella.
- El factor común de todas estas causas es que llevan al dolor y al sufrimiento que es lo que verdaderamente conduce a una persona a “volverse oscuro”.
- La combinación de silencio, soledad y oscuridad, literalmente entendida, genera una tremenda aflicción en el ser humano, pues proviene de traumas infantiles que a pesar del paso del tiempo no desaparecen por completo.
- El ser humano busca la felicidad, por eso no suele relacionarse con este tipo de personas taciturnas y lúgubres, lo que hace que se suman más todavía en zonas demasiado profundas y peligrosas.
- La soledad y la sensación de no encajar en el mundo ni en la sociedad hicieron que en primer lugar los artistas románticos, y posteriormente los demás, se convirtieran en una especie de “genios atormentados” y se sintieran atraídos hacia la oscuridad y todo lo relacionado con ella.

III. 4. REPRESENTACIONES DE LA OSCURIDAD EN LA PINTURA EUROPEA DEL SIGLO XIX.

La oscuridad y todo lo relacionado con ella, es decir: la noche, el negro y todos los colores oscuros, los efectos y las sensaciones que causa, los seres asociados a ella, etc., son el eje central de la pintura del siglo XIX, especialmente del Romanticismo y de todas las corrientes que forman el posromanticismo: el prerrafaelismo, el simbolismo y el decadentismo.

Por lo tanto, las “causas que llevan a la oscuridad”, de las que se ha hablado en el subapartado anterior, tienen un vínculo con la oscuridad y son considerados temas de interés entre los artistas de esta época, lo que les convierte a sí mismos en “causa” de la oscuridad y “oscuridad” al mismo tiempo.

Existen dos tipos de oscuridad: la literal y la metafórica y ambas están asociadas a connotaciones negativas. Durante todo este apartado se hará hincapié en las representaciones de la oscuridad, es decir, de la noche y las criaturas relacionadas con ellas que aparecen en mitos y leyendas en la pintura europea del siglo XIX con independencia de si el origen de dicha oscuridad es literal o metafórico ya que ambos están estrechamente vinculados.

III.4.1. LA NOCHE

Es inevitable no pensar en la noche cuando se piensa en la oscuridad y es que, en cierto sentido, son sinónimos. La noche es un fenómeno terrorífico y mágico entorno al cual se han configurado y a partir del cual se han creado centenares de leyendas y mitos. El primero de ellos es el suyo propio ya que es importante recordar que la noche tiene un origen mitológico donde se la conocía como Nictē, Nix o Nyx. De acuerdo con la Teogonía de Hesíodo era hija del titán Caos, es decir del abismo primordial; se unió con Érebo (la tiniebla) y de su unión nacieron: Éter (la atmosfera superior) y Hemera (la luz del día). Sin embargo en otro pasaje de la Teogonía, se dice que Nictē es la madre de Moro (el destino), Tánatos (la muerte), Hipno (el sueño), los oniros (los sueños), Momo (el sarcasmo), Oicis (la aflicción), Némesis (la venganza divina), Apate (el engaño), Filotes (el afecto), Gera (la vejez), Éride (la discordia), las moiras, las ceres, Éstige e incluso de las Hespérides²⁹⁵. Entre todos estos seres se encuentran las divinidades más malvadas y oscuras de la mitología griega y la noche está relacionada con todos ellos de una forma u otra. También es significativo, a la par que irónico, que la luz del día sea hija de la noche y de las tinieblas, pero no hay que olvidar que la noche también es la madre del sarcasmo, y es lógico que si al principio solo había tinieblas la luz provenga de la oscuridad. Aunque este parentesco también tiene una base científica que, obviamente, Hesíodo no podía conocer pero no estaba desencaminado ya que la

²⁹⁵ HESÍODO, “Teogonía”, *Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Certamen*. Madrid: Alianza Editorial S. A., 2013, pp. 44-45. Introducción, traducción y notas de Adelaida Martín Sánchez y María Ángeles Martín Sánchez.

luz es uniforme y solo crea los colores cuando se la sitúa en oposición a la oscuridad.

En el momento en que Hemera aparece en el horizonte, Nicté baja al Tártaro hasta que la primera ha terminado su recorrido, es entonces cuando vuelve a la Tierra, y es que Hemera y Nicté no pueden estar juntas puesto que son fuerzas opuestas, las dos caras de una misma moneda. Algo parecido ocurre en la mitología egipcia con el dios Ra quien emprende todos los días el mismo viaje en su barca, mientras éste está en la superficie terrestre hay luz, pero al atardecer desciende al reino de los muertos donde se ve obligado a luchar contra el caos y contra la serpiente Apofis, teniendo lugar así una vez más el eterno combate entre el bien y el mal, pero el dios Ra siempre resulta vencedor y vuelve a salir a la superficie. Volviendo a la mitología clásica, Nicté tan solo aparece en un mito donde rescata a su hijo Hipnos de la cólera de Zeus cobijándolo en su seno²⁹⁶. Se la representa con una corona de adormideras y cubierta en un velo negro con estrellas con gesto de peregrinar los cielos subida en un carro. A ella se le consagraban ovejas negras, como a las Erinias y a las parcas, y también gallos pues su canto altera la tranquilidad de la noche²⁹⁷. W. Bouguereau pinta a la noche [117] como una mujer que porta un vaporoso velo negro y parece levitar sobre la tierra, es la representación iconográfica de “el velo negro de la noche” que cada día tiñe el mundo de sombra. Para ayudar a la comprensión de que esa mujer personifica la noche, a su alrededor revolotean aves nocturnas, en este caso búhos y murciélagos. L. C. G. De Scévola también pinta a la noche [118] como una mujer de largos cabellos pelirrojos, detalle muy significativo, que porta un velo. En este caso las aves nocturnas han sido sustituidas por otro elemento vinculado a la noche como es la luna.

El Romanticismo, que es negro por definición, encuentra en la noche una aliada, y como este movimiento artístico es la influencia por excelencia de los movimientos posteriores, la noche es un elemento fundamental en la pintura del siglo XIX. F. Holderlin opinaba que la noche es sagrada, admirable, enigmática, fantasmagórica y sublime, y por consiguiente todo ello la hace idónea para complacer las aspiraciones de los artistas decimonónicos:

“Abre en nosotros “los ojos infinitos” que ven a través de todas las profundidades, de tal forma que las lejanías infinitas se acercan, el anhelo y la nostalgia se despiertan y evocan el pasado y el futuro en visiones presentes. El misterio del mundo se hace manifiesto [...] Todo proviene de la noche; es la patria del mundo, la madre a la cual la muerte y el amor acompañan desde el espacio iluminado y desde la cárcel de la forma acabada”²⁹⁸.

Cuando se apagan las luces se enciende la imaginación porque cuando la mente desconoce lo que se oculta, o no, en las sombras, se agitan las pasiones²⁹⁹. Lo que no se conoce es casi siempre siniestro en un primer impacto, y más todavía cuando ese primer impacto tiene lugar en la oscuridad. Además, el ser humano tiende a

²⁹⁶ FALCON, Constantino; FERNANDEZ-GALIANO, Emilio y LOPEZ MELERO, Raquel, *Diccionario de mitología clásica*. Madrid: alianza editorial, s. A., 2013, p. 467.

²⁹⁷ BARTOLOTTI, Alessandra, *Mitología griega y romana. Un viaje fascinante por los símbolos y mitos de la cultura grecorromana*. Barcelona: Ediciones Robinbokk, S. L., 2011, p. 233.

²⁹⁸ DE PAZ, Alfredo., op cit., p. 99.

²⁹⁹ *Ibíd.*, pp. 196-197.



[117] William Bouguereau, *La noche*, 1883.



[118] Lucien-Victor Guirand de Scévola, *La noche*, 1889.

ponerse en lo peor, es decir, poca gente que se encuentre en un bosque por la noche y escuche un ruido entre los arbustos pensará que es algo bueno o inofensivo, lo normal es pensar que hay alguien, probablemente con malévolas intenciones o un animal peligroso, etc. También en la literatura del siglo XIX la noche es el momento más significativo y destacado del día porque el medio

nocturno es el escogido para las secuencias fabulosas, para las historias maravillosas y las visiones oníricas, pues es en la noche a oscuras cuando la lógica desaparece para dejar espacio y dar rienda suelta a la creatividad de los artistas del siglo XIX³⁰⁰.

“¡Y que fáciles le son los celos! [...] el mal, la otra forma de la sombra. La noche no es más que la noche del mundo; el mal es la noche del alma. ¡Que oscuras son la perfidia y la falsedad! Tener tinta en las venas, y la traición es lo mismo. El que se ha codeado con la impostura y el perjurio, lo sabe; se está a tientas en un engaño. Echad la hipocresía sobre el alba y apagaréis el sol. Es esto lo que, gracias a las falsas religiones, le ocurre a Dios [...] lo tenebroso guía a lo negro. El engaño se encarga de arrojar la luz que la noche necesita. La falsedad es el perro de ciego de los celos”³⁰¹.

La noche puede ser un sueño o una pesadilla, el paraíso o el infierno, transmite al mismo tiempo una sensación de quietud y una sensación de intranquilidad. Mientras en la luz se halla el conocimiento, en la noche se halla la duda y el corazón se encoge, en ella reinan el silencio y la soledad que tanto angustian al ser humano desde tiempos inmemorables. En la noche rodeados de oscuridad el sentido de la vista prácticamente queda inutilizado, solo se pueden intuir las sombras y por ello se debe permanecer alerta, pero al mismo tiempo no existen las distracciones, lo que la convierte en un momento ideal para pensar y reflexionar, en soledad, rodeado de silencio y oscuridad el ser humano se enfrenta a su propio *Yo* y a sus miedos más profundos.

Algunos seres están estrechamente vinculados a la oscuridad, como Satán, personaje nocturno por excelencia conocido además como el príncipe de las tinieblas y de las sombras; las brujas, los vampiros, los hombres lobo, etc., seres monstruosos y terribles que producen pavor. La mayoría de ellos duermen de día y viven, cazan o se transforman de noche, por ejemplo Satán y sus siervas las brujas ofician habitualmente sus ritos por la noche, al resguardo de la oscuridad, preferiblemente a medianoche. Este es su momento preferido del día porque es justo el opuesto al mediodía, lo que significa que es el instante de mayor oscuridad ya que el sol se encuentra justo en el punto opuesto. Otra cosa a destacar es que éste es el momento donde la luz y las tinieblas luchan con más intensidad, hasta ese momento la noche ha vencido, a partir de ahí perderá fuerza hasta ser derrotada por la luz de la mañana³⁰². La medianoche es un momento bastante célebre y utilizado también en cuentos populares, la mayoría de los sucesos fantásticos tienen lugar a esa hora, por ejemplo en *Macbeth*, justo en el momento de la media noche Macbeth le pregunta a su esposa: “¿cómo va la noche?”, y ésta responde: “en lucha con la mañana, mitad por mitad”³⁰³.

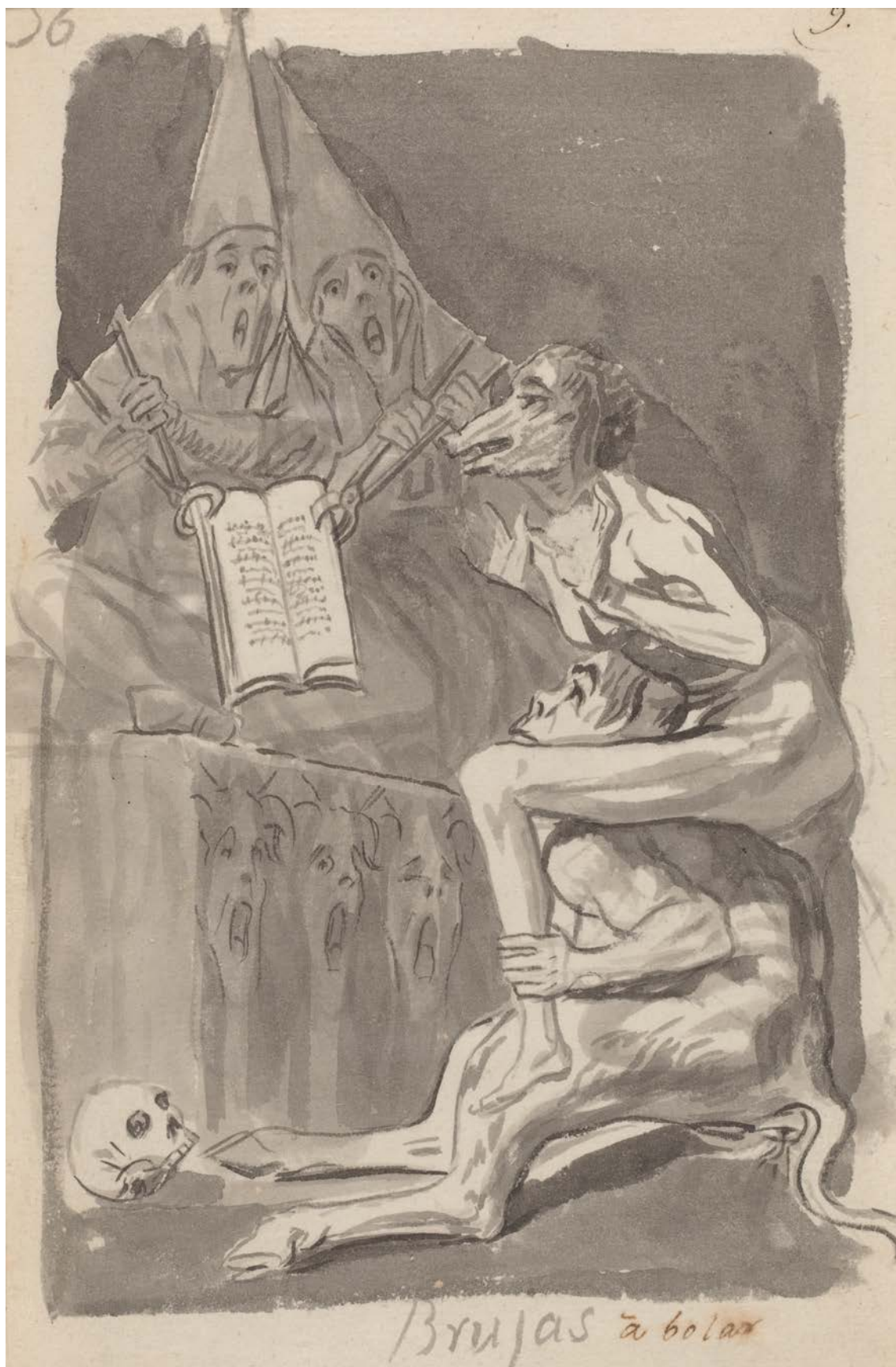
Según la tradición bíblica, no solo la medianoche está asociada al mal y el mediodía al bien, lo mismo ocurre con las tres del medio día, hora asociada al bien, y las tres

³⁰⁰ MIGUEL-PUEYO, Carlos, *El color del Romanticismo: en busca de arte total*. Nueva York: Peter Lang Publishing, Inc., 2009, p. 31.

³⁰¹ HUGO, Victor, op. cit., p. 149.

³⁰² MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, *Satán, sus siervas las brujas y la religión del mal*. Vigo: Xerais, 1984, pp. 167-168.

³⁰³ SHAKESPEARE, William, *Macbeth. El rey Lear*. Barcelona: Bruguera. 1982, p. 70. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 168.



[119] Francisco de Goya, *Brujas a bolar*, 1794-1797.



[120] Anónimo (seguidor de Francisco de Goya), *La hoguera*, primer mitad del siglo XIX.



[121] Salvator Rosa, *Brujas a sus encantamientos*, 1646.

de la madrugada, hora asociada al mal. Se cuenta que Cristo vence, aparentemente, al diablo naciendo a las doce de la noche, noche menos oscura de lo habitual ya que está iluminada por la estrella de Oriente y Satán vence, aparentemente también, a Cristo a las tres del medio día, momento en el que le crucificaron y las tinieblas se

cernieron sobre ellos dejando paso a la noche³⁰⁴: “al mediodía, se oscureció toda la tierra hasta las tres de la tarde; y a esa hora, Jesús exclamó en alta voz: “Eloi, Eloi, lamá sabactani”, que significa: “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?”³⁰⁵.

III. 4. 2. SATÁN: EL PRINCIPE DE LAS TINIEBLAS

La luz simboliza la sabiduría, el conocimiento, la razón y la vida y se enfrenta con la oscuridad de la muerte, por eso: “Dios es luz, en Él no hay tiniebla alguna”³⁰⁶ y Jesús les hablaba de esta manera a sus discípulos: “yo soy la luz del mundo; el que me siga no caminará en la oscuridad, sino que tendrá la luz de la vida [...] Mientras tenéis la luz, creed en la luz, para que seáis hijos de la luz [...] Yo, la luz, he venido al mundo para que todo el que crea en mí no siga en las tinieblas”³⁰⁷. Por lo tanto, si Cristo es la luz, Satán tiene que ser necesariamente la oscuridad porque son figuras opuestas³⁰⁸: “la figura de Satán es el reflejo oscuro, en la sombra, de Dios”³⁰⁹. Pero curiosamente, Satán, antes de su caída, era conocido como Lucifer (Luz bella), Phosphorus, Hêlêl (brillante o brillo) o Scintilla (el lucero de la mañana)³¹⁰ y en su enfrentamiento con Dios intentará por todos los medios vencerle en fulgor, por ello se convierte en ángel de la luz, una de sus características de embustero³¹¹.

Comenzó una batalla en los cielos donde San Miguel y sus ángeles lucharon contra el diablo, cautivador del mundo entero, también conocido como la gran serpiente o la serpiente antigua, y los ángeles de éste y les vencieron expulsándolos así del Cielo a la Tierra³¹². Así el dios del bien se quedó con el Cielo y el dios del mal fue a parar al lugar contrario: la Tierra, porque el infierno es un lugar bajo la tierra, es decir, encerrado en su interior³¹³. Como en el pasado fue un ángel conoce aquello que conocen los ángeles, es decir: el pasado, el presente y el porvenir, además de todas las cosas ocultas³¹⁴, por lo tanto es sabio. En términos de hoy en día se diría que es una persona “con luces”, es decir, inteligente. Aunque también es cierto que como ni el poder ni la sabiduría del diablo son comparables a los de Dios, tampoco lo será su luz. Pero lo más importante es que también posee luz, por eso se le representa con una luz tenue, de poca intensidad lo que coincide con la opinión de Santo Tomás para quien: “los demonios, aunque oscurecidos por la privación de la luz de la gracia son, no obstante, luminosos por la luz de su naturaleza

³⁰⁴ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 169.

³⁰⁵ Marcos 15, 22-37.

³⁰⁶ Jn 1, 9. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 35.

³⁰⁷ Jn 8, 12, Jn 12, 35, Jn 12, 46. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 53.

³⁰⁸ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 54.

³⁰⁹ *Ibíd.*, pp. 32.

³¹⁰ COOMARASWAMY, Ananda K., op. cit., pp. 37-38.

³¹¹ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 37.

³¹² Ap 12, 7-9. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., pp. 40-41.

³¹³ CÓRDOBA, Fray Martín de, *Catecismo*. 1945, p. 66. Tierra como algo impuro, ver KRAEMER Y SPRENGER, *El martillo de las brujas*. Madrid: Felmar, 1976, p. 68. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., pp. 40-41.

³¹⁴ RISCO, Vicente, “Etnografía: cultura espiritual”. En: *Historia de Galicia* dirigida por Otero Pedrayo. Madrid: Akal, p. 436. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 36.

intelectual”³¹⁵, es decir, su oscuridad no se debe a la falta de luz, sino quizás a que la luz que proyecta sea negra³¹⁶.

Según algunos autores tradicionales como Santo Tomás de Aquino, Satán, pecó de soberbia porque: “apeteció ser como Dios”³¹⁷ y también de envidia. Por lo que se deduce que estos dos pecados fueron la causa de *La caída* de Lucifer³¹⁸, quien por aquel entonces todavía no era el diablo. Precisamente por este motivo son considerados por el Cristianismo como los dos peores pecados que existen ya que conducen a la más terrible de las ruinas, aspecto que influirá enormemente en la cultura occidental.

Al igual que nadie ha visto a Dios, tampoco nadie ha visto al demonio, por lo que el ser humano ha ido configurando su imagen a partir de la premisa de que Satán es la figura opuesta a Dios, por ello se le asociaron ciertas cualidades oscuras y, por tanto, relacionadas con el mal. Estos rasgos no solo determinarán la representación iconográfica del diablo, en una época determinada de la historia, sino que cada vez que aparezca alguna de ellas representada pictóricamente, sin necesidad de que aparezca el diablo, se vincularán directamente con él y por ende con la oscuridad y el mal. Y es que, según la tradición hasta esta época, Satán es el dios de la religión del mal y el rey de todas las almas oscuras y siniestras y como tal: en primer lugar es poderoso, por eso se le representa con cuernos porque son símbolo de poder³¹⁹ y en segundo lugar, se deleita con todo aquello que lleva al sufrimiento o a la destrucción del ser humano³²⁰ como: las guerras, los muertos, el caos, la ruina, la desgracia, las mentiras, etc. Deja a su paso un rastro de muerte y violencia, esa es su marca, su alma es negra porque le gusta rodearse de cadáveres, presenciar situaciones atroces, etc., y obtiene placer con ello. Todos los rasgos, tanto físicos como psicológicos, del demonio y todas sus cualidades son cualidades del mal.

Puesto que el diablo es oscuridad y la oscuridad es negra, es lógico que el color negro se asocie al diablo y al mal y el blanco a Dios y al bien. Es más, no solo es que el negro se asocie al diablo, es que el propio diablo es negro, el infierno es negro porque debido al fuego está lleno de humo y hollín, su trono en el aquelarre es de madera negra, celebra la parodia de la misa que se conoce comúnmente como misa negra y hace la falsa comunión con una hostia negra³²¹ y una de sus ofrendas preferidas son los pollos negros³²². Pero también hay otros colores asociados al diablo como el azul, el verde; color también asociado a la envidia, pecado diabólico

³¹⁵ SANTO TOMÁS, *Suma teológica*. Madrid: B.A.C., p. 591. Ed. Bilingüe. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 36.

³¹⁶ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., pp. 49-50.

³¹⁷ SANTO TOMÁS, op. cit., pp. 553, 557. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., pp. 79.

³¹⁸ Cit. SANTO TOMÁS, op. cit., p. 553. Ed. Bilingüe. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 78.

³¹⁹ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 29-39.

³²⁰ Cit. CARDINI, Franco. *Magia, brujería y superstición en el occidente medieval*. Barcelona: Península, p. 199. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 48.

³²¹ CARO BAROJA, Julio, *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza, 1968, p. 212-222; MURRAY, Margaret, *El culto de la brujería en la Europa occidental*. Barcelona: Labor, 1978, p. 175. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 57.

³²² CARO BAROJA, Julio, op. cit., p. 26; KRAEMER Y SPRENGER, *El martillo de las brujas*. Madrid: Felmar, p. 321. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 57.

por excelencia, y el rojo, color de la serpiente antigua³²³. En el Apocalipsis donde también aparece el porqué de la asociación de los colores vivos con el mal en la parte donde San Juan cuenta que tuvo una visión donde aparecían cuatro jinetes: el del hambre, de color negro; el de la victoria, de color blanco; el de la guerra, de color rojo y el de la peste de color verde³²⁴.

Lo nuevo se vincula al bien y lo viejo al mal porque, excepto en rarísimas ocasiones, lo viejo es yermo y por lo tanto está más cerca de la muerte que de la vida. Esta es una de las razones por las que el demonio se sirve más de personas viejas que de jóvenes, porque éste “siempre camina por sitios secos y áridos”³²⁵. Como dice San Pablo: “el que está en Cristo es una nueva creación; pasó lo viejo, todo es nuevo”³²⁶. Como se ha dicho anteriormente, en el Apocalipsis se denomina al diablo: “serpiente antigua”, lo que indica, según San Isidoro, que es muy viejo, ya que “lo viejo se cuenta por años y lo antiguo por siglos”³²⁷. Como el diablo es viejo, se supone que su piel es arrugada y áspera y, por lo tanto, es rugoso al tacto, una de las cualidades, como se ha dicho anteriormente, enemiga de la belleza. Sin embargo aunque sea viejo a veces se aparece como un apuesto joven, en estas ocasiones pone de manifiesto una de sus cualidades más conocida y temida: la de mentiroso, que engaña para embelesar a los ingenuos³²⁸ y como dice la expresión popular: “más sabe el diablo por viejo que por diablo”.

Muchas otras cosas se consideran como facultades del mal o se asocian a éste como la izquierda³²⁹ quizás porque también está asociada a lo femenino y la mujer es el mal. También el humo, especialmente el negro, es una señal del mal. Con la revolución industrial llegó el proceso de industrialización, la creación de ciudades, la fabricación de máquinas, etc., es decir, llegó lo artificial y esto también se asocia a lo demoníaco porque Dios se halla en la naturaleza. Además lo artificial arrasa con lo natural ya que las fábricas necesitan combustible para funcionar y para obtenerlos se talan árboles, se destruyen paisajes, etc., es decir, se acaba con “la vida”. En la obra *Lluvia, vapor y velocidad* [122] de W. Turner donde T. Gautier y otros críticos de arte vieron en él una muestra irrefutable del mal: “en la negra locomotora humeante que corre hacia nosotros sobre el viaducto, hay algo de satánico”³³⁰.

El pelo y el mal también están relacionados, no es coincidencia que las mujeres, seres considerados por la sociedad como malignos por naturaleza, suelen llevar el pelo largo, por ello el dios del mal suele representarse iconográficamente con mucho vello. Pero no solo tiene una gran mata de pelo, sino que además se siente atraído por él, especialmente por el femenino incluso hay teólogos que afirman que los demonios se enamoran de los cabellos femeninos, el obispo subordinado de

³²³ Ap 12, 3. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 57.

³²⁴ Ap 6, 1 y notas de la Biblia de Jerusalén. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 57.

³²⁵ Cit. RAMOS BOSSINI, Francisco, *Brujería y exorcismos en Inglaterra*. Granada: Universidad, 1978, p. 130. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 51.

³²⁶ 2 Cor 5, 17. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 50.

³²⁷ Cit. CABAL, Constantino, *La mitología asturiana*. Oviedo: Instituto de estudios asturianos, 1972, p. 109. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 50.

³²⁸ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 51.

³²⁹ *Ibíd.*, p. 58.

³³⁰ DE PAZ, Alfredo., op cit., p. 375.



[122] William Turner, *Lluvia, vapor y velocidad*, 1844.



[123] Henry Füssli, *La pesadilla*, 1781.



[124] Henry Füssli, *El incubo*, 1781.

Treveris afirmó que los demonios incubos sentían atracción por las mujeres con bonitos cabellos, incluso hay algunos que afirman que San Pablo opinaba de la misma forma cuando escribió a los Corintios que “las mujeres debían cubrir su cabeza a causa de los ángeles”³³¹. H. Füssli trató este tema en sus obras, del cual hizo dos versiones [123 y 124], ambas son muy parecidas, en ellas puede

³³¹ Cit. KONING, Frederik, *Satán y sus demonios*. Barcelona: Plaza, 1979, p. 143. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 60.

observarse a una bella mujer de largos cabellos durmiendo con un íncubo sobre ella el cual parece estar induciéndola a tener una pesadilla.

La diferencia entre ambas podrá estar en que en la segunda versión que hizo sobre este tema el íncubo parece mucho más malvado, quizás porque sonríe con sorna. En el fondo de la composición aparece un caballo espectral y fantasmagórico con los ojos desorbitados y en blanco, que parece que es el ser al que está invocando el íncubo para que penetre y corrompa los sueños de la muchacha.



[125] Carlos Schwabe, *Medusa*, 1895.

Cuando el cabello se transforma en culebras, como en el caso de Medusa, quiere decir que dicha criatura es un ser de genuina maldad ya que tanto el pelo como las serpientes son elementos del mal. El pelo se asocia con el mal por la suciedad, ya que se llena de porquería con mucha facilidad³³² y todo lo relacionado con la suciedad, es decir, el descuido o la falta de higiene personal se asocia con el mal,

³³² MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 61.

como por ejemplo las uñas largas, parte del cuerpo que también suele almacenar mugre. Las mujeres suelen llevar las uñas largas, es un símbolo de feminidad, pero las criaturas que llevan las uñas largas, descuidadas y sucias, como por ejemplo las brujas, indica que son seres muy malvados. El hecho de que las mujeres lleven el pelo y las uñas largas las convierte en seres más malignos todavía³³³.

“La maldad y el pecado manchan, ensucian. El pecado convierte a las personas en carnales y sucias [...] QUITAN la paz y la alegría de conciencia, apagan el fervor del espíritu y dejan al hombre sucio, feo y abominable”³³⁴.

El diablo a menudo está sucio y tiene mal aspecto y, como la mayor parte de las cosas que están sucias, despiden mal olor, concretamente, posee un hedor pestilente a azufre y putrefacción, marca de su pecado y su caída. Uno de sus nombres Belcebú, algunos lo traducen como sinónimo de basura, y es que al demonio le gusta regodearse entre los desperdicios y los excrementos. En el *Malleus Maleficarum* [12], por ejemplo, se habla de un demonio que habita en las letrinas³³⁵ y cuando quiere tomar posesión de un cuerpo humano, le gusta incrustarse en sus órganos interiores, particularmente en los intestinos donde se amontonan los excrementos. Las moscas, que además son de color negro, suelen acudir a las cosas sucias y con mal olor, por lo tanto también son elementos del mal³³⁶.

Dios es la belleza, es: “ser sobre todo ser, una sustancia sobre toda sustancia, una luz sobre toda luz, ante la cual toda luz es tinieblas, y una hermosura sobre toda hermosura en cuya comparación es fealdad toda hermosura [...] Él es secretísimo y presentísimo, hermosísimo y fortísimo”³³⁷. Por lo tanto, el cristianismo atribuye todos los defectos físicos también al diablo tales como: la fealdad, las discapacidades físicas como cojear, tener joroba, la falta de algún miembro, etc. Pero esto solo ocurre después de *La caída* y posiblemente tenga mucho más que ver con su cambio psicológico que con su apariencia física. Antes de *La caída* era el ángel más bello de todo el paraíso, J. Campbell llega a afirmar incluso que en la tradición musulmana Satán era incluso el amante de Dios³³⁸, pero, como dice Fray Luis de Granada, tan solo un pensamiento soberbio hizo falta para que el más bello de los ángeles se transformara en el más horrible de los demonios³³⁹. Dante expresó: “si fue tan bello como feo es ahora y se rebeló contra su creador, forzosamente ha de proceder de él todo mal”³⁴⁰, lo que nos da una idea de su belleza original.

“Tiene muchos cuernos, muchas colas y terribles llamas y una lengua ferocísima y espantosa; y en su comparación, todo cuanto en el mundo hay feroz y espantable y

³³³ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 62.

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ KRAEMER Y SPRENGER, op. cit., p. 379. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 62.

³³⁶ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., pp. 44-74.

³³⁷ GRANADA, Fray Luis de, *Guía de pecadores*. Madrid: Administración del Apostolado de la Prensa, S/F, pp. 26 y 28. En *Ibid.*, p. 67.

³³⁸ CAMPBELL Joseph, *El poder del mito*, op. cit., p. 483 y 485.

³³⁹ GRANADA, Fray Luis de, op. cit., p. 320. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 66.

³⁴⁰ DANTE ALIGHIERI, *La Divina Comedia*. Barcelona: Zeus, 1970, p. 134. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 67.

que dé horror, es como pintado, y trae tan terrible hedor que encalabria, sino cuando él pretende engañar fingiéndose hombre galán”³⁴¹.

Se le puede representar como un hombre vestido de forma siniestra y aspecto cadavérico, en un cuento popular gallego se dice que su tez es “del color de los cadáveres”. El doctor Fausto describía al demonio como un “personaje tétrico y oscuro, de lengua barba negra y con huellas en la tez de sufrir de algún padecimiento biliar” y San Gregorio IX, en su bula vox in Roma, narra que se presenta a los aspirantes a brujo como “un hombre de palidez espantosa, de ojos negros, y tan delgado y demacrado que se dijera descarnado y sin nada más que piel y huesos”. Sus extremidades parecen estar muertas, sus manos son gélidas y negras, carentes de vida por completo y además le gusta comer carne de humanos ya fallecidos, macabros festines de “carroñas, carnes de ahorcados, corazones de niños sin bautizar y animales inmundos” que sus propios siervos le brindan³⁴².

Como el diablo es embustero y su apariencia es horrible y repugnante, en muchas ocasiones para conseguir sus objetivos no le queda otra opción que camuflarse y, en palabras de San Pablo, “se disfraza de ángel de la luz”³⁴³, como su desfachatez no tiene límites a veces incluso toma la apariencia de Dios: “el enemigo, el que se disfraza de ángel de la luz, que en realidad es un cuervo nocturno, negro y carroñero, pretendía pasar por cándida paloma”³⁴⁴. Y es que Satán también es capaz de transformarse en animales que posean algunas de sus cualidades malignas: el color negro, el mal olor, la abundancia de pelo, la nocturnidad, etc.³⁴⁵. Por ejemplo, en la obra de J. W. Von Goethe *Fausto*, Mefistófeles se transforma en un perro negro³⁴⁶:

Fausto - ¿Ves aquel perro negro que anda vagando por entre los trigos y rastros?

Wagner - Mucho rato ha que le veía, y no me ha parecido que tenga importancia alguna.

Fausto - Obsérvalo bien. ¿Por quién tomas a ese animal?

Wagner - Por un perro de aguas, que, a su manera, se empeña con porfía en seguir las huellas de su amo.

Fausto - ¿Adviertes cómo, describiendo anchas espirales, corre en derredor nuestro y cada vez más cerca? Y, si no me engaño, deja a su paso, a modo de torbellino, un rastro de fuego”³⁴⁷.

Por último, el diablo es el señor de la muerte, vinculación que se reafirma en su aspecto cadavérico, los manjares que toma, las oblaciones que recibe y por los elementos que intervienen en las invocaciones. El diablo es frío, cualidad

³⁴¹ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 81.

³⁴² Toda esta información es recogida por X. R. MARIÑO FERRO sobre varios autores en la página 48 de su obra *Satán, sus siervas las brujas y la religión del mal*.

³⁴³ 2 Cor 11, 14. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 79.

³⁴⁴ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 82.

³⁴⁵ *Ibíd.*, p. 83.

³⁴⁶ *Ibíd.*, p. 56.

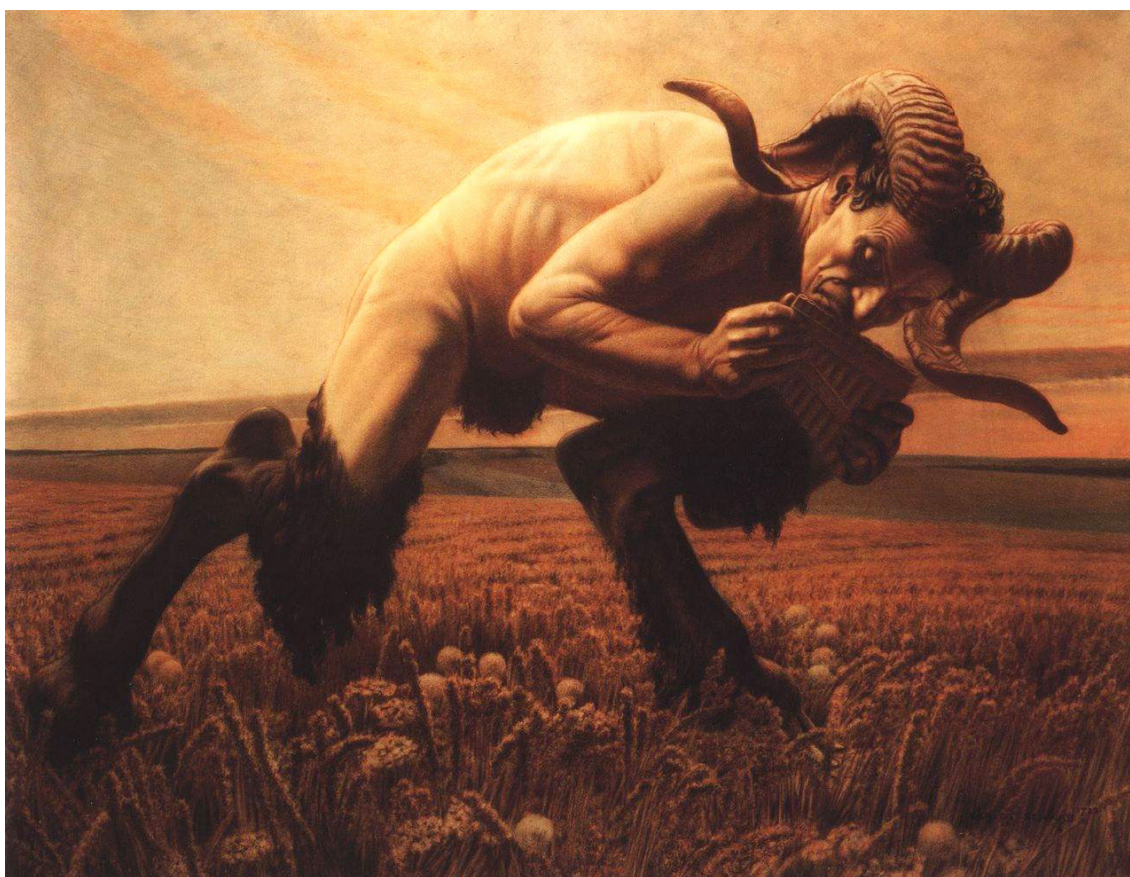
³⁴⁷ GOETHE, Johan Wolfgang, *Fausto*. San Juan (Puerto Rico): Editorial de la universidad de Puerto Rico, 1952, pp. 76-77. Traducción ROVIRALTA BORREL, J. y estudio preliminar VÉLEZ DE VALENCIA, Rosa L.



[126] Franz Von Stuck, *Sátiro con flauta*, 1894.

estrechamente relacionada también con la muerte, y por ello con el mal, porque así es como están los cadáveres. Se incide mucho en la frialdad del semen de Satanás, se supone que se deberá a su infertilidad, enemigo de la vida y por ende incapaz de generarla³⁴⁸.

En sus repugnantes ritos se aprecia como confluyen varias características del mal, ya que durante la misa negra las brujas colocan un altar y sobre él colocan una tela negra, vieja ajada y fea sobre la que colocan unas imágenes de demonios, el cáliz, la hostia negra, el misal, unas vinajeras y una ropa parecida a la que llevan los sacerdotes para decir misa, solo que de color negro, vieja y sucia. En sus macabros banquetes de cadáveres también colocan a modo de mantel viejas telas negras sucias³⁴⁹.



[127] Carlos Schwabe, *El fauno*, 1923.

Estas son las cualidades que históricamente se han asociado al diablo en la cultura occidental y por ello irremediabilmente se consideran malignas. Como se puede observar la imagen que se tenía de él era la de un monstruo maligno, oscuro, sucio y maloliente con cuernos y patas de cabra y con comportamientos macabros. Pero esta opinión distaba mucho de la que tenían los artistas del romanticismo quienes

³⁴⁸ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., pp. 47-53.

³⁴⁹ MORATÍN, Leandro Fernández, "Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 6 y 7 de noviembre de 1619". En *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín*. Madrid: Rivadeneyra, Biblioteca de autores españoles, t. 2, pp. 625 y 631. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 62.



[128] William Blake, *Satán*, 1805.

veían a Satanás como un noble rebelde que se sublevó ante la autoridad despótica de Dios. Como es habitual en esta época, una vez más la literatura va un paso por delante de la pintura, fue J. Milton quien refleja este nuevo punto de vista sobre la personalidad de Satán en su obra *El paraíso perdido*. Esta obra influyó en gran medida al pintor W. Blake quien fue el primero que plasmó, pictóricamente, y difundió con sus obras la imagen de Satán como héroe del Romanticismo. Esta nueva imagen donde tiene un cuerpo humano se aleja mucho de la tradicional representación del diablo como un macho cabrío heredada de los faunos, los sátiros y de la imagen del dios fauno Pan de la mitología romana quien también

poseía pelo por el cuerpo, cuernos y patas de cabra. El hecho de que fue un híbrido mitad humano mitad animal le otorgaba un aspecto mucho más grotesco y salvaje lo que cuadraba perfectamente con la antigua concepción y personalidad de Satán.

Pero, ¿por qué se le atribuyen todas estas cualidades a Satán? Porque es mucho más fácil aplicarle a alguien la condición de villano si éste es feo, presuntuoso, ignorante, cruel, traidor, mentiroso, etc., y el demonio posee si no todos casi todos los defectos físicos y personales que existen.

Satán también aparece en los relatos fantásticos desde G. A. Bürger a Erckmann-Chatrian, pasando por E. A. Poe y N. Gogol, al igual que todo tipo de seres oscuros como los demonios, las brujas, los fantasmas, los fuegos fatuos, los vampiros, etc., es decir, todo aquello vinculado de alguna manera a Satanás. Fue la inspiración para la literatura, tanto de consumo como la epopeya, es especial para algunos autores de la talla de V. Hugo, A. De Vigny o P. B. Shelley, para los poemas de Lord Byron o M. Lermontov y, como no, para la pintura de autores tan destacados como E. Delacroix y, especialmente, F. Goya.

Aunque pueda parecer que el pintor aragonés sigue representándole como un macho cabrío de color con cuernos y de color negro, tanto en su obra *El gran cabrón* [129] como en *El aquelarre* [206], en este caso lo más probable es que F. Goya esté usando al macho cabrío como alegoría de Fernando VII a quien el pintor veía como el mal. El artista se vio obligado a hacerle varios retratos al monarca, pero en estas obras se permite el lujo de representarle tal y como él lo veía: el símbolo de una España vieja, caduca y absolutista. Una vez más emplea una sagaz ironía en su pintura que le permite vincular cualidades del mal al monarca del momento, por lo tanto *El gran cabrón* no estaría haciendo referencia a Satán sino al absolutista Fernando VII.



[129] Francisco de Goya, *El aquelarre o El gran cabrón*, 1820-1823.

En la imagen puede observarse una gigantesca figura negra de un macho cabrío que preside una reunión, que podría calificarse como un aquelarre, en la cual se va a proceder a iniciar a una nueva bruja³⁵⁰ que aparece en el centro de la composición vestida de blanco. El único asistente masculino es el macho cabrío, todas las demás asistentes son mujeres sentadas en el suelo, la mayoría de ellas completamente enajenadas ante la contemplación de tan siniestro ser, tan solo una

³⁵⁰ YRIARTE, Charles, *Goya*. París, 1867, pp. 92-93. En ARNAIZ, José Manuel, op. cit., p. 32.

de ellas observa al escena con distancia y de forma impasible desde una silla situada en una esquina del cuadro³⁵¹. El claroscuro ayuda a crear el ambiente dramático que posee la composición, ya de por sí tétrica, ya que la luz incide en las caras de los personajes destacando sus muecas y sus horribles gestos. El macho cabrío no posee ningún tipo de iluminación es tan oscura que casi parece plana lo que la hace destacar por encima de todas las figuras de la pintura.

Esta nueva imagen de Satán como Dios del Romanticismo que inicia W. Blake, la continuarán muchos artistas posteriores a él y es que el tema de Satán se convierte en uno de los más representados en esta época. Puede que el motivo fuera que Satán también padece algunas de las causas que llevan a la oscuridad y los románticos se sintieran identificados con él, es decir, Satán antes de *La caída* no era oscuro, era una “luz bella” que a raíz de sublevarse es castigado y desterrado. Una vez en el destierro, se halló solo en un lugar que no conocía, de un momento a otro lo perdió todo y lo único que podía hacer en aquel horrible lugar era pensar en ello una y otra vez... Así fue como Satán se volvió oscuro. La soledad, la pérdida de un ser amado, en este caso Dios, y la introspección personal le llevaron a la tristeza, a la nostalgia y por último a la oscuridad.

Existen tres imágenes que servirían bastante bien como ejemplo del proceso psicológico que podría haber seguido Satán para pasar de “luz bella” a Príncipe de las tinieblas, la primera sería *Ángel caído* [130] de A. Cabanel, la segunda sería *Lucifer* [131] de F. Von Stuck y, por último, *Los tesoros de Satán* [132] de J. Delville.



[130] Alexandre Cabanel, *Ángel Caído*, 1868.

³⁵¹ ARNAIZ, José Manuel, op. cit., p. 53.

A. Cabanel representa de una forma muy academicista el momento de *La caída* de Lucifer. Llama la atención el contraste entre la claridad de la mitad superior del cuadro y la oscuridad de la mitad inferior. En medio de la composición se sitúa a un bello Satán pelirrojo de ojos azules que posee una expresión que oscila entre la tristeza, la impotencia y la rabia. La oscuridad que parece teñir las alas del ángel caído, que a diferencia de las de los seres que están en el cielo ya no son azules, parece también teñir su alma y su personalidad. Este es el comienzo de la transformación de Satán.



[131] Franz von Stuck, *Lucifer*, 1890-1891.

El pintor F. Von Stuck también representó a un Satán humano pero en este caso ya predomina la oscuridad, de hecho toda la composición es muy oscura excepto por una pequeña luz de procedencia desconocida que brilla en la parte izquierda y que despidе un intenso fulgor a pesar de su pequeño tamaño, debido también a que contrasta mucho al estar rodeada de oscuridad. La tenebrosidad del cuadro parece ser una alegoría de la oscuridad del alma de Satán causada por *La caída* y esa

pequeña luz podría simbolizar la magnificencia de Satán hasta ese momento o el recuerdo del resplandor perdido pero no extinto del todo: Lucifer es oscuro pero todavía posee luz. Está sentado mirando fija y directamente al espectador, parece un humano normal salvo porque posee dos grandes alas negras y unos brillantes ojos de felino, lo que indica que están adaptados a la oscuridad. Su brazo derecho está en una postura algo extraña ya que parece como si estuviera agarrando algo invisible o quisiera coger algo que se encuentra detrás suyo. El hecho de que apoye la cabeza en su mano denota aburrimiento pero también reflexión, es como si estuviera pensando: ¿qué hago ahora yo aquí?

“With majesty of darkness round
circles his throne”³⁵²



[132] Jean Delville, *Los tesoros de Satán*, 1894.

Por último J. Delville, quien también sentía una fuerte atracción por lo misterioso y satánico, temas bastante de moda en aquella época, especialmente entre los

³⁵² “Con la majestad de la oscuridad en torno / rodea su trono”. En BURKE, Edmund, op. cit., p. 128.

decadentistas³⁵³, representa a un Satán que sigue siendo humano, pero ya no tiene alas de ángel. El color predominante ya no es el negro sino el rojo, color también asociado al diablo, que recuerda al fuego, a su vez asociado al infierno. Este cambio en el color podría haberse producido también en la personalidad de Satán quien pasó de estar triste a volverse malvado a raíz de convivir consigo mismo y autoflagelarse psicológicamente regodeándose en sus miserias. La tristeza se convierte en perversidad, por eso en el cuadro Satán intenta poseer un montón de almas danzando sobre ellos. Como se siente solo, intenta dejar de estarlo sirviéndose de malas artes por ello solo puede captar a las almas más corruptas, oscuras y siniestras que en este caso están representadas mediante cuerpos desnudos en actitudes eróticas.

III. 4. 3. LA VEJEZ Y LA MUERTE: CAUSAS Y VÁSTAGOS DE LA OSCURIDAD

Ya se ha hablado de la vejez y de la muerte anteriormente como causas que llevan a la oscuridad, pero también pueden ser consideradas como entidades oscuras en sí mismas, por lo tanto no solamente influyeron a los artistas sino que, a su vez, constituyen temas oscuros independientes que les cautivaron. Ambos temas contienen una parte siniestra y grotesca perfecta para fascinar a los artistas decimonónicos y al mismo tiempo tienen un rasgo muy importante y es que no tienen una forma predeterminada porque son conceptos abstractos, por lo que los artistas pueden dejar volar libre su imaginación en cuanto se trata a su representación.

III. 4. 3. 1. LA VEJEZ

Gera (la vejez) es también una de las hijas de la noche que poco a poco y con ayuda del lento fluir del tiempo va dejando en los seres humanos el rostro y el hedor de la muerte, tal y como refleja uno de los cuadros más terroríficos y siniestros de F. Goya: *Dos viejos comiendo sopa* [133]. Los rostros de los personajes que aquí aparecen están completamente deformados, el de la derecha incluso parece un verdadero cadáver y es que como decía W. Shakespeare: “el vicio o la locura o la virtud son extraídos del alma y trasladados al rostro”³⁵⁴, y lógicamente, cuando uno se acerca a la senectud ha vivido mucho más y por lo tanto se tienen más vivencias que no pasan inadvertidas, sino que se quedan grabadas en el rostro. El tiempo no deja a nadie indiferente, nadie puede huir de él de modo que todos los individuos son: “hijos del horror del tiempo”³⁵⁵.

El tiempo es un concepto negativo y al mismo tiempo positivo para el ser humano, ya que cuando se posee tiempo el ser humano se recrea en él, pero cuando el

³⁵³ VV. AA., “Mysticism and occultism in modern art”. *Art Journal*, Nueva York, 1987, Spring, vol. 46, núm. I. En BORNAY, Erika, op. cit., p. 304.

³⁵⁴ HUGO, Victor, op. cit., p. 127.

³⁵⁵ MICHELET, Jules, op. cit., p. 35.

tiempo comienza a agotarse los individuos comienzan a impacientarse. Como se ha dicho anteriormente, el ser humano tiene miedo a morir y envejecer le acerca a la muerte por lo tanto éste se rehúsa a envejecer³⁵⁶ y por ello también tiende a ensalzar el pasado como un tiempo mejor porque se era más joven.



[133] Francisco de Goya, *Dos viejos comiendo sopa*, 1820-1823.

Una vez más es necesario hablar de Saturno quien posee una gran carga simbólica, señor del sábado y por lo tanto guía del “Sabbat” o aquelarre. Saturno fue un rey legendario de Roma que tiempo después sería identificado con el dios Cronos griego simplemente por el hecho de ser considerados dos de los dioses más antiguos. Cronos es el dios del tiempo, al que suele representarse como a un anciano que devora a uno de sus hijos, por lo general un bebé o alguien joven, lo que representa la fugacidad de la vida que siempre acaba siendo consumida por el tiempo. Saturno es portador de la muerte por lo que se le atribuyen símbolos como la guadaña, que posteriormente adquirirá la figura de la muerte, y el reloj de arena³⁵⁷.

En otro de los cuadros de F. Goya titulado *Dos viejos* [134] aparece de nuevo un ser deforme, que más parece un demonio que un humano y cuyas facciones son bastante similares a uno de los dibujos del mismo artista conocido como *La desesperación de Satán*, que le grita algo al oído algo al otro anciano quien parece tener una expresión de tristeza o arrepentimiento³⁵⁸.

“El tiempo es señor de las pinturas negras, allí donde la referencia a la vejez y la muerte constituye motivo constante, aunque también lo sea la vida en la juventud de Judith - dadora de muerte - [...] El tiempo que consume y hace de los protagonistas

³⁵⁶ BROWN, Norman O., op. cit., p. 126.

³⁵⁷ ARNAIZ, José Manuel, op. cit., p. 54.

³⁵⁸ Ibíd., pp. 60-61.

de las pinturas coro que todo lo llena. El tiempo del aquelarre y de la procesión romera, de la superstición, el que marca la distancia que recorren las parcas. El tiempo, por fin, detenido, pero nunca eliminado, en la figura del perro y en su mirada. No hay otra transcendencia. Ningún ideal, que no sea el de la temporalidad”³⁵⁹.

El tiempo, su curso, sus frutos, su cometido, etc., juegan un papel determinante en las pinturas negras de F. Goya, tanto es así que llega a convertirse en protagonista del universo creado por el pintor. El tiempo hace olvidar a las mentes, distorsiona los recuerdos, suaviza o fortalece la violencia y el rencor, aviva la tristeza y estropea los cuerpos haciendo que al final su sexualidad sea casi indistinguible. Como decía V. Bozal: “el tiempo moldea el cuerpo de *La maja* no menos que la violencia de los gañanes y el baile de los frailes. El tiempo hace indiferentes a los cuerpos en la sexualidad que, antes, los distinguía, permite iniciar a los ingenuos en los ritos del mundo de la noche”³⁶⁰. El tiempo también desexualiza el cuerpo humano, es decir, la belleza está asociada a la juventud por lo tanto un cuerpo de una persona de avanzada edad es mucho menos bello y por lo tanto menos atractivo sexualmente. En definitiva, es el tiempo quien determina los rasgos de los personajes que aparecen en estas pinturas, y no el sistema político y social³⁶¹.

“Así Leocadia, la joven y bella manola o cruel y vengativa Judith y un Goya viejo, sordo y tentado por el maligno, encarnado también tal vez en el Saturno-Cronos, serían quienes recibieron y despidieron a los visitantes del salón”³⁶².

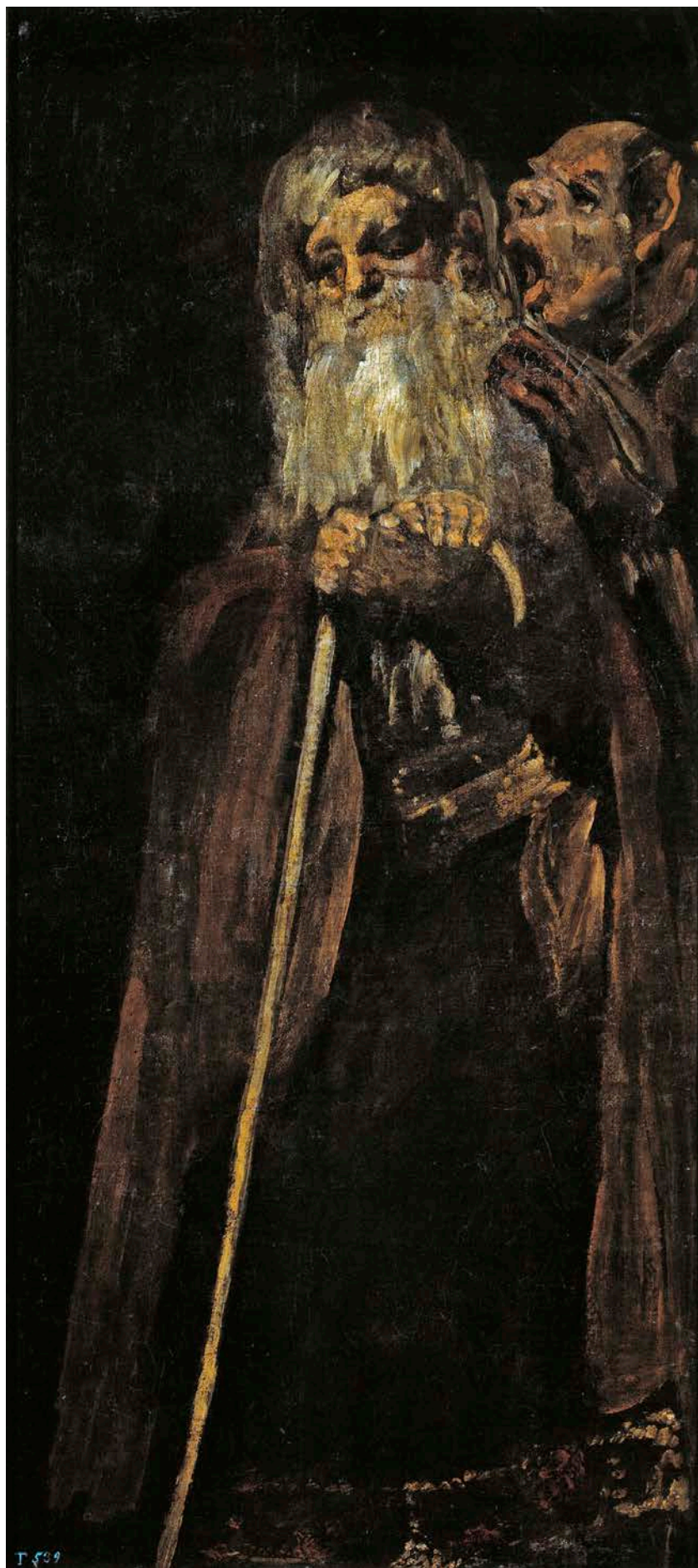
En la impactante obra *Asuero en el fin del mundo* [135] de A. Hirémy-Hirschl, puede verse un paraje frío y desolador, con abruptos salientes de hielo afilados sobresaliendo del suelo. Es un desierto yermo y estéril, singularidad de las cosas que se hacen viejas. Puede verse a la muerte representada como un esqueleto vestido de rojo que porta una gigantesca guadaña quien parece que está acechando a un anciano, como si hubiera ido a buscarlo para llevárselo con ella. El detalle de los cuervos, aves negras símbolo de la oscuridad y la muerte, enfatiza todavía más el carácter macabro y siniestro de la pintura.

³⁵⁹ BOZAL, Valeriano, op. cit., p. 15.

³⁶⁰ *Ibíd.*, p. 14.

³⁶¹ *Ibíd.*

³⁶² ARNAIZ, José Manuel, op. cit., pp. 60-61.



[134] Francisco de Goya, *Dos viejos*, 1820-1823.



[135] Detalle de *Asuero en el fin del mundo*, Adolf Hirémy-Hirschl, 1888.

III. 4. 3 2. LA MUERTE

“Porque dios creó al hombre incorruptible,
le hizo imagen de su misma naturaleza,
mas por envidia del diablo entró la muerte
en el mundo y la experimentan los que le pertenecen”³⁶³.

La muerte también se halla íntimamente relacionada con la oscuridad, ya que al morir todo se vuelve oscuro, se cierran los ojos y el mundo se apaga; y también con la noche porque según Hesíodo, las moiras, o las parcas según la mitología romana, eran hijas de ésta, aunque existe una versión en las que son hijas de Zeus y Temis y hermanas de las horas. En cualquier caso, constituían las personificación del destino porque decidían la vida o la muerte de los mortales simbolizadas por el

³⁶³ Sabiduría 2, 24. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 78.

hilo de la vida³⁶⁴. El mito cuenta que eran tres ancianas hermanas terroríficas y tétricas: Cloto, la que hila; Láquesis, la que otorga las dotes y Átropos, la inflexible. Realmente, la que decide el momento de la muerte de un mortal es Láquesis aunque la que corta el hilo, que ha tejido Cloto, es Átropos, por eso lleva siempre unas tijeras. Es decir, los mortales son presos de su destino ya que no pueden hacer nada por cambiarlo porque para ello tendrían que ser capaces de hacer cambiar de opinión a estas diosas. Con el tiempo, el concepto de estas deidades fue haciéndose gradualmente más abstracto hasta que al final se unificaron en una sola figura: la Moira, quien otorgaba las dotes a cada individuo y a su vez personificaba el enigmático poder del destino³⁶⁵. Finalmente, la Moira acabó convirtiéndose en la Parca, un esqueleto encapuchado que porta una guadaña con la que va segando almas, es decir, es la personificación absoluta de la muerte y constituye una de las figuras más terroríficas de la humanidad.

F. Goya representó a las parcas pictóricamente y dicha obra constituye también una de sus pinturas negras. El punto de vista del cuadro es frontal, pero las parcas están en el aire, entonces el único modo de tener esta perspectiva es estar también en el aire, concretamente en el bajo aire donde se dice que habitan los demonios. Sobre una nube se hallan las tres parcas o moiras que se diferencian unas de otras por los elementos que portan cada una de ellas. Átropos sostiene unas tijeras y con la misma mano hace un gesto obsceno y de mal gusto conocido popularmente como “peineta”, quizás F. Goya con el sentido del humor tan peculiar que le caracteriza, con este gesto quiere reflejar que a la divinidad le da igual que los mortales vivan o mueran, igual que a la sociedad de ese momento no le importaban los individuos, también se puede reinterpretar como que el pintor se mofaba de la muerte o que al menos no era un tema que le preocupase mucho. Mientras tanto Láquesis está hilando el hilo de la vida que, como no, es de color negro símbolo de los días funestos. Por último Cloto sostiene en su mano una especie de anillo por el que está mirando y podría representar la serpiente que se muerde la cola, es decir, el ciclo de la vida que una vez agotado vuelve a comenzar eternamente. Las tres diosas llevan a un hombre consigo como prisionero, el hombre es mayor por lo que las moiras podrían estar a punto de quitarle la vida, la interpretación que da D. Angulo es que es un hombre preso de su destino, de ahí que esté maniatado a la espalda³⁶⁶.

F. Creuzer, mitólogo romántico, analizó el concepto de la muerte en la antigua Grecia y descubrió que existía cierto vínculo entre la muerte y el dios dionisiaco de los bosques: Sileno. El culto que se brindaba a la muerte en los tiempos clásicos era en realidad un culto a la vida eterna que vuelve a comenzar con la muerte y es que la muerte es parte de la vida y viceversa. Las moiras sin ir más lejos, eran en su origen divinidades del nacimiento ya que otorgaban al recién nacido el conjunto de cosas que le iban a suceder en la vida, y entre estas cosas se hallaban el momento y la forma en que le llegaría la muerte³⁶⁷. El espíritu dionisiaco y el romántico tenían como punto en común el deseo de la eternidad, pero los románticos creían que

³⁶⁴ LÓPEZ VAZQUEZ, José Manuel, *El programa Neoplatónico de las Pinturas Negras*. Santiago de Compostela, 1981, p. 14. En ARNAIZ, José Manuel, op. cit., pp. 63-64.

³⁶⁵ FALCÓN, Constantino; FERNANDEZ-GALIANO, Emilio y LOPEZ MELERO, Raquel, op. cit., p. 450.

³⁶⁶ ARNAIZ, José Manuel, op. cit., pp. 63-64.

³⁶⁷ FALCÓN, Constantino; FERNANDEZ-GALIANO, Emilio y LOPEZ MELERO, Raquel, op. cit., p. 450.

dicha eternidad se encontraba más allá de la vida, por lo tanto solo se puede acceder a ella a través de la muerte, y que no precisa de la muerte para restaurarse indefinidamente:

“En este nivel se resuelve el enigma de la muerte y del Romanticismo, que estaba encaminado por el camino del tiempo, descubriendo así su caducidad [...] La muerte es el fin del tiempo y también el fin del viaje romántico”³⁶⁸.



[136] Francisco de Goya, *Átropos o Las parcas*, 1820-1823.

Asimismo, también existen muchas obras pictóricas de “la parca” o simplemente como “la muerte” quien habitualmente suele ser representada como un esqueleto, a veces con túnica y a veces sin ella, que porta una guadaña con la que quita la vida a sus víctimas, el pintor M. Pirner hace una representación que se asemeja bastante a la idea de la figura de la muerte [138]. En ocasiones se le suelen añadir dientes afilados o garras, como en la obra de J. Ensor [137], para que dé todavía más miedo, pero en cualquier caso siempre es una figura macabra y siniestra que ya de por sí produce un profundo e intenso terror a quien la contempla. En la obra de J. Delville [139] cabe destacar el reloj que incluye en la composición y es que la muerte está íntimamente relacionada con el tiempo ya que cuando éste se agota llega la hora de morir.

A. Böcklin se sintió bastante interesado en este tema e hizo varias obras al respecto, entre las que destacan *La peste* [141] y *Autorretrato con la muerte* [142]. La primera es una alegoría de la peste, que constituye una epidemia tremendamente contagiosa y mortal.

En ella aparece la muerte de aspecto cadavérico y con el pelo largo, por lo que se presupone que es de género femenino, ataviada de negro a lomos de una bestia alada gris y negra que se asemeja a una especie de dragón y que porta una guadaña con la que va arrebatando vidas a su paso, de hecho en el suelo de las calles puede verse el rastro de cadáveres que va dejando. Sin duda es una visión bastante

³⁶⁸ DE PAZ, Alfredo., op cit., p. 97.



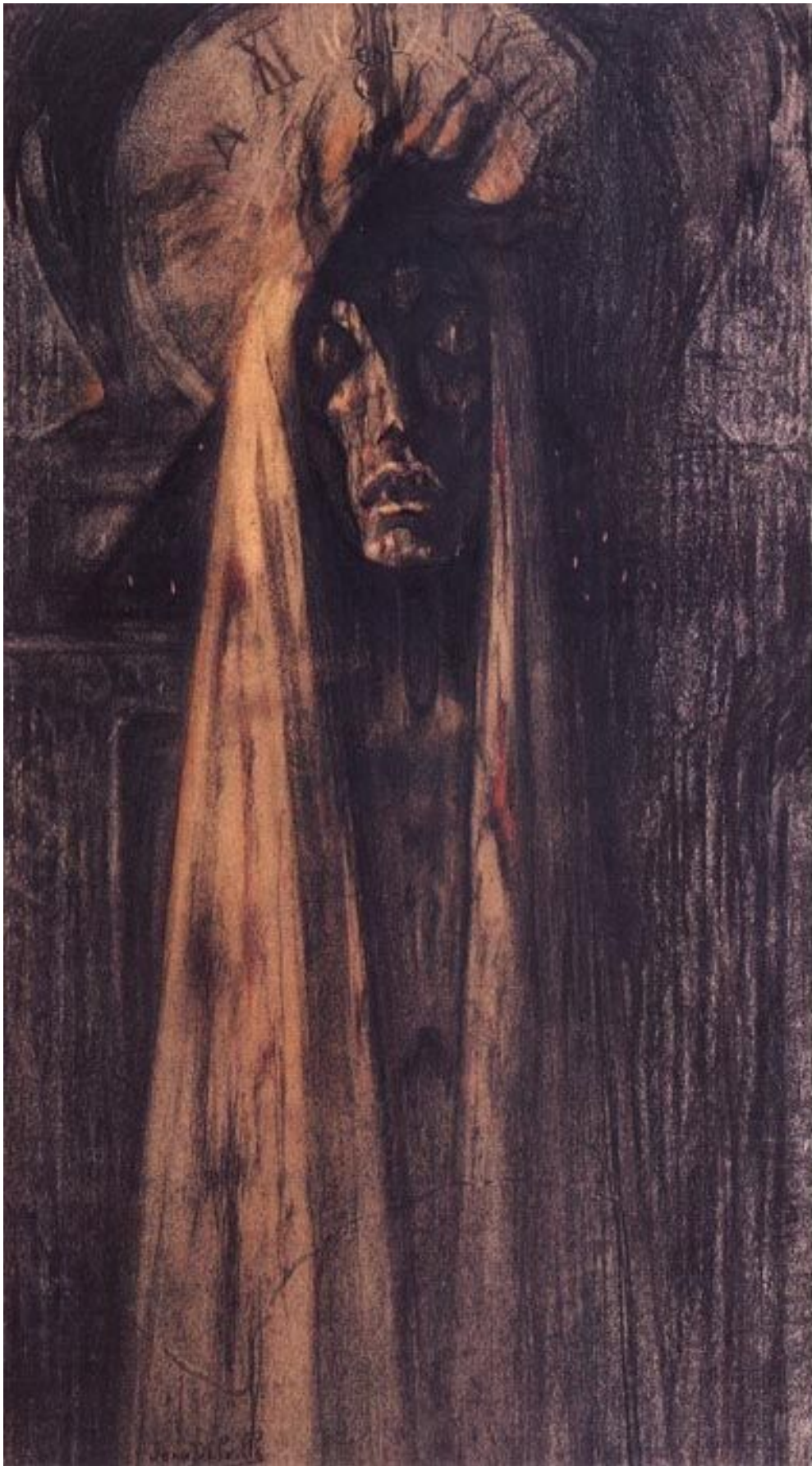
[137] James Ensor, *La muerte persiguiendo al rebaño humano*, 1896.

apocalíptica la de A. Böcklin quien ve a la muerte como una especie de ente purgador capaz de dejar el mundo sin rastro de vida, es decir, un mundo solitario.

En su otra obra, *Autorretrato con la muerte* [142], se representa a sí mismo con la parca y ésta parece susurrarle algo al artista al oído. La muerte está tocando un violín que solo posee una cuerda, lo cual puede interpretarse de múltiples



[138] Maximilian Pirner, *Alegoría de la muerte*, 1886.



[139] Jean Delville, *Muerte*, 1915.



[140] Joseph Mallord William Turner, *La caída de la Anarquía (?)*, 1833-1834.

maneras, por ejemplo, y teniendo en cuenta que un violín posee cuatro cuerdas, quizá lo que la muerte le está susurrando al pintor es que ya ha vivido tres cuartas partes de su vida. En cualquier caso, el artista escucha atentamente y parece que se queda tremendamente sorprendido con la información que le transmite esta siniestra compañera.

El hecho de que en la etapa romántica la crueldad estuviera a la orden del día y ya no se considerara como algo excepcional, ni a ella ni a quienes la realizaban que ya no estaban considerados como satánicos, demonios o psicópatas³⁶⁹. Es en este periodo es cuando desaparece la nobleza que acompañó a la muerte antaño, a partir de ese momento simplemente es sórdida, violenta y el hecho de vislumbrarla cerca convierte a los humanos en depredadores los unos con los otros que harían lo que fuera para sobrevivir. Se introducen formas terribles de morir: empalamientos, linchamientos, descuartizamientos van unidas a casi todos los ajusticiamientos y, además, la tortura y la muerte solían ir casi siempre de la mano: “la muerte es indigna y cruel, solo eso”³⁷⁰.

Es decir, no solo se trata de representar pictóricamente a la figura de la muerte sino a los muertos y al concepto general de morir. F. Goya fue uno de los artistas que desmitificó la muerte quitando de ella cualquier rastro de gloria y heroicidad.

³⁶⁹ BOZAL, Valeriano, op. cit., p. 150.

³⁷⁰ *Ibíd.*, p. 150.



[141] Arnold Böcklin, *La peste*, 1898.

Su mente atormentada por las cosas horribles que vio en la guerra y por todas las vivencias que habían acontecido en su vida, le condujeron a una insolencia

pictórica muy notable³⁷¹. En sus obras la muerte ya no se muestra como un sacrificio heroico, sino como simple muerte, siniestra, triste y cruel porque acaba con la vida que es lo más importante, por lo tanto morir ya no es algo por lo que sentirse orgulloso³⁷².



[142] Arnold Böcklin, *Autorretrato con la muerte tocando el violín*, 1872.

³⁷¹ DE PAZ, Alfredo., op cit., p. 394.

³⁷² BOZAL, Valeriano, op. cit., p. 32.

Precisamente por este motivo los románticos, al igual que múltiples artistas a lo largo de la historia, trataron el tema de la muerte pero focalizándose en lo horripilante de su condición. Se recreaban en pintar escenas de cadáveres, a ser posible que hubieran muerto en condiciones de extrema violencia o estuvieran en proceso de putrefacción. El pintor T. Géricault, a quien el color que adoptaba la carne en descomposición parecía fascinarle, realizó muchos estudios de cabezas cortadas y cuerpos mutilados para realizar su obra *La balsa de la Medusa*, proporcionando así grandes ejemplos pictóricos al arte³⁷³. En estos ejemplos, aunque obviamente en el cuadro no se pueda percibir, gracias a la técnica de T. Géricault se puede imaginar perfectamente el hedor nauseabundo, que como ya se ha dicho anteriormente está asociado al mal y a Satán, de la escena e incluso no sería descabellado imaginar moscas y otro tipo de insectos comiendo la carne de estos cadáveres.

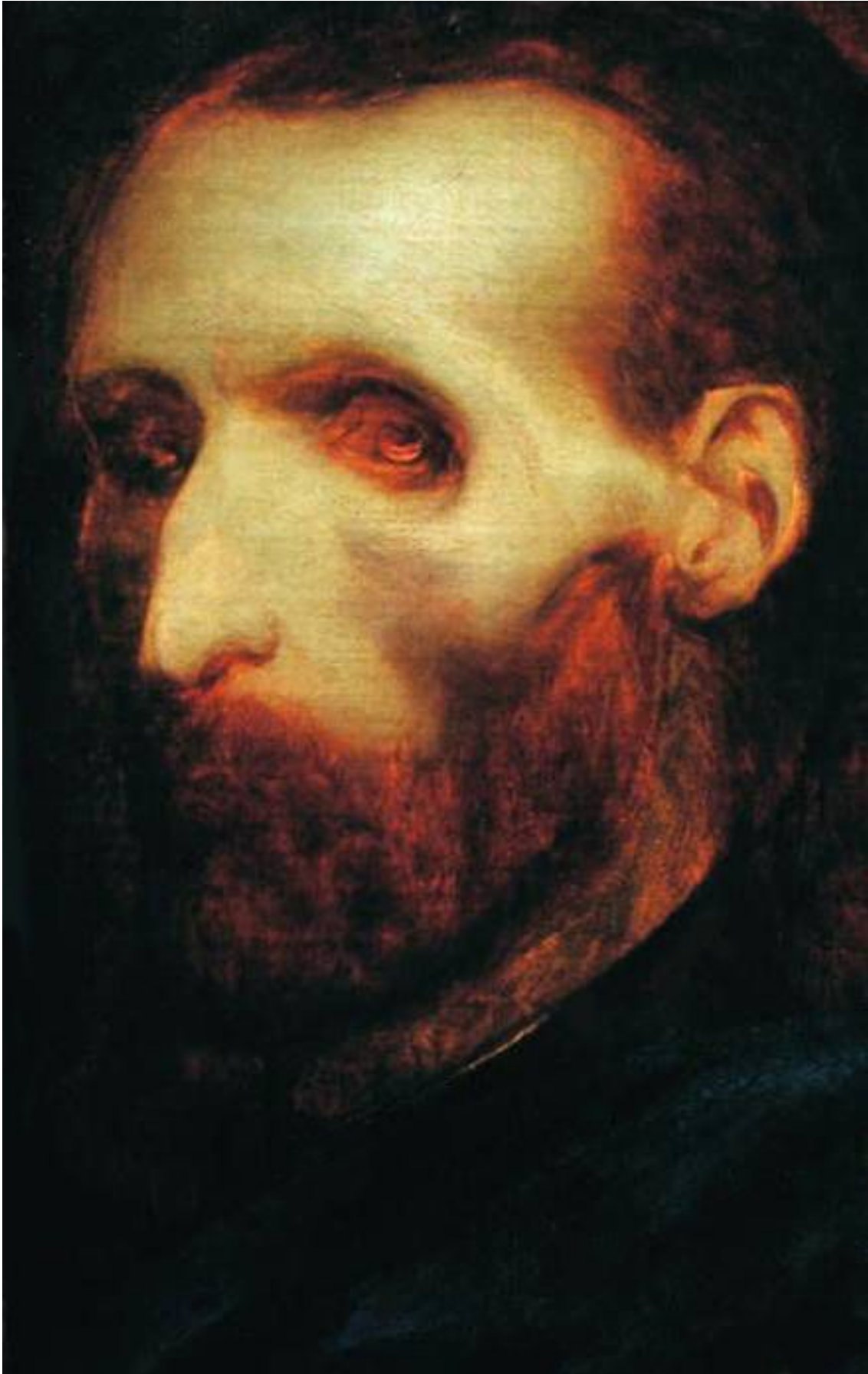


[143] Théodore Géricault, *Naturaleza muerta con tres calaveras*, 1812-1814.

Esta fascinación por la muerte que T. Géricault poseía, le llevó a ir a depósitos de cadáveres para poder ver en primera persona el color y la textura que poseía la carne sin vida y a entrevistar a los dos supervivientes de la tragedia del naufragio de *Méduse*. Uno de ellos era A. Corréard quien realizó un retrato del pintor muriendo [144], puede que en homenaje a él dados sus macabros gustos. En la obra puede verse a un T. Géricault muy delgado y con los ojos muy hundidos, lo que le hace tener un aspecto muy cadavérico. Destacan los potentes tonos rojos en la composición lo que le da al cuadro un aire enigmático a la par que infernal.

Pero sin lugar a dudas, el tema preferido por los artistas del siglo XIX fue la decapitación, por eso se sienten atraídos por todos los mitos y leyendas que contienen este tipo de muerte, especialmente por Medusa, Judith y Orfeo. Aunque si bien es cierto que en éste último la decapitación pasa más desapercibida que en

³⁷³ Véanse también las imágenes 115 y 116.



[144] Alexandre Corréard, *Géricault muriendo*, 1824.



[145] Théodore Géricault, *Cabeza de un hombre ahogado*, 1819.

el otros, aunque existen grandes ejemplos pictóricos de la escena, porque hay otros elementos que llaman más la atención³⁷⁴.

"Dans le boudoir ambré d'une jeune marquise,
Grande d'Espagne, belle, et d'une grâce exquise,
Au milieu de la table, à la place de fleurs,
Frais groupe mariant et les parfums et couleurs,
Grimaçait sur un plat une tête coupée"³⁷⁵.

³⁷⁴ BORNAY, Erika, op cit., p. 217.

O como dice Baudelaire en el poema *Une martyre* recogido en *Les fleurs du mal*:

“Un cuerpo sin cabeza derrama como un río
sobre el sediento acolchado,
una sangre viva y roja de que se empapa ávida
la tela, lo mismo que un prado”³⁷⁶.



[146] Théodore Géricault, *Cabeza de hombre guillotinado*, 1818-1819.

³⁷⁵ “En el tocador ambarino de una joven marquesa, / grande de España, hermosa y de una gracia exquisita, / en el medio de la mesa, en lugar de flores, / grupo fresco que casa perfumes y colores, / hizo muecas en un plato una cabeza cortada” (GAUTIER, *Théophile., A Madrid*). REVERSEAU, Jean-Pierre, “Pour une étude du thème de la tête coupée dans la littérature et la peinture dans la seconde partie du XIXe. Siècle”, *Gazette des Beaux-Arts*, París, 1972, VI période, tome LXXX, septiembre, p. 175. En BORNAY, Erika, op cit., p. 216.

³⁷⁶ BAUDELAIRE, Charles, “Una mártir”. En: *Las flores del mal*. Madrid: Editorial Losada, S. A., 2003, p. 236.



[147] Théodore Géricault, *Cabezas de ajusticiados*, 1818.

III. 4. 4. LA MUJER COMO SÍMBOLO Y ENCARNACIÓN DEL MAL

III. 4. 4. 1. EL ORIGEN

Tal y como narra E. Bornay en su libro *Las hijas de Lilith*³⁷⁷, hasta este momento de la historia la superioridad del sexo masculino era indiscutible pero en el siglo XIX esta convicción fue desafiada al mismo tiempo que la mansedumbre del sexo femenino dejó de ser incuestionable³⁷⁸. Su participación en la revolución francesa, la guerra de la independencia y otros conflictos bélicos demostraron que las mujeres no eran tan débiles ni tan frágiles y delicadas como se pensaba y comenzaron a luchar también por sus derechos³⁷⁹, organizando así los primeros movimientos feministas. Esta nueva situación social y política hace brotar a un tipo nuevo y diferente de mujer que no había sido visto hasta entonces: la mujer ociosa, a la cual el hombre empieza a temer porque se siente inseguro ante su fuerza y ante la nueva situación³⁸⁰. La imagen de Hércules esclavo de Ónfale [148], obligado a realizar las tareas reservadas para el sexo femenino, expresa bastante bien el miedo que se apoderó de muchos hombres del siglo XIX ante la dominación que podía ejercer sobre ellos esta nueva mujer moderna, a partir de la cual se construyó el arquetipo de la *femme fatale*: "un ser amenazador, como una fuerza del mal, que iba a destruir las instituciones, derechos y privilegios establecidos"³⁸¹. Curiosamente, esta situación se gestó en un periodo realmente acuciado de sexofobia, problema que se desarrolla, por un lado, debido a la tradición judeo-cristiana y por otro a la prostitución y todo lo que ésta conllevaba.

La laxitud sexual del mundo grecorromano viene seguida por el cristianismo que manifiesta un violento rechazo ante cualquier expresión erótica, lo cual coincide con ciertos aspectos de la tradición Platónica: "las pasiones y deseos turban la serenidad del alma, cuya pureza se conseguiría liberándose de la esclavitud y de las necesidades del cuerpo"³⁸². La tradición judeo-cristiana rehúye cualquier tipo de placer, concepción que ha imperado durante mucho tiempo en el mundo occidental, y por lo tanto el sexo era el pecado por excelencia³⁸³. Según esta misma tradición, la mujer estaba asociada al mal y además estaba irremediabilmente unida al pecado³⁸⁴, de modo que si el pecado por excelencia era el sexo y la mujer es el mal, lógicamente el pecado que se asigna al sexo femenino por antonomasia es la lujuria. Por ello no es extraño ver imágenes donde una mujer sufre los

³⁷⁷ Debido a la importancia que ha tenido la obra de E. Bornay y a que aún en día continúa en vigor y es considerado un texto imprescindible, por lo aclaratorio de sus conceptos, en este apartado se ha considerado relevante incorporar partes textuales de sus escritos.

³⁷⁸ BORNAY, Erika, op cit., p. 16.

³⁷⁹ *Ibíd.*, p. 52.

³⁸⁰ *Ibíd.*, p. 21.

³⁸¹ HELLER, R., "Some observations concerning grim ladies, dominating women and frightened men around 1900". En: *The Earthly Chimera and the Femme Fatale*. Catálogo Exposición, Chicago, 1981, p. 9. En BORNAY, Erika, op cit., p. 83.

³⁸² BORNAY, Erika, op cit., p. 32.

³⁸³ *Ibíd.*

³⁸⁴ *Ibíd.*, p. 125.



[148] Gustave Boulanger, *Heracles a los pies de Ónfale*, 1861.



[149] Carlos Schwabe, *Bendición*, 1900.

tormentos del infierno, con su cuerpo desnudo rodeado por serpientes que, incluso en ocasiones, lamen sus pechos y órganos sexuales³⁸⁵, generando así una escena grotesca y macabra. El artista C. Schwabe ilustra esta situación en una de sus obras donde unos seres demoniacos arañan con sus garras los pechos y los genitales de una mujer al mismo tiempo que lamen su cuerpo con lascivia [149].

La figura femenina personifica el pecado de la impureza junto a su amante el demonio, quien en ocasiones toma la apariencia de una mujer³⁸⁶. J. Sprenger, autor del *Malleus Maleficarum* [12], obra que aún generaba interés en el siglo XVIII, afirma que: “toda brujería procede de la lascivia, que en la mujer es insaciable [...] Por eso llegan incluso a relacionarse con los demonios para colmar su lujuria [...]”³⁸⁷. Existen famosos ejemplos de mujeres lujuriosas que, efectivamente, existieron en la realidad como el de la emperatriz Mesalina [150], famosa por las infidelidades hacia su marido, y cuya desfachatez era tan grande que en una ocasión compitió con Escila, una de las prostitutas más famosas de Roma, para ver cual de ellas se acostaba con más hombres, resultando vencedora de la competición Mesalina. La tercera esposa del emperador Claudio simboliza la lujuria, el sexo, la deshumanización del amor, ella ni siquiera vende su amor, sino que lo regala y no le da ninguna importancia, lo que la hace sumamente cruel ya que juega con los sentimientos de su esposo Claudio.

Hasta este momento, se había recurrido al miedo que el ser humano puede tener a ir al infierno para que no cometiera actos impuros y carnales, pero una nueva amenaza mucho más cercana y tangible, comenzó a abrirse camino respaldada por la ciencia: las enfermedades venéreas. Por ello, el amor y la pasión, al igual que la masturbación más adelante, se convertirán en los responsables de todo tipo de males³⁸⁸, de hecho, desde un punto de vista médico, enamorarse podía ocasionar graves problemas para la salud. La concepción de este mal se encuentra en el hecho de mantener relaciones íntimas con el sexo femenino, el cual por su flaqueza ante la carne y su voraz apetito sexual brinda un escenario idóneo para la propagación del mal³⁸⁹. En consecuencia, tanto la figura femenina como mantener relaciones sexuales con ellas estaban considerados como la perdición³⁹⁰ ya que en lo más profundo de su ser se encontraba Tánatos antecedido por la angustia y el dolor y la más horrible y repugnante decadencia física³⁹¹. A pesar de que el deseo

³⁸⁵ KRAUS, H., “Eve and Mary: Conflicting Images of Medieval Woman”. En: *Feminisme and Art History*, al cuidado de N. Broude y M. D. Garrard, Nueva York, 1982, p. 81. En el pórtico de Moissac existe un relieve con un diablo que se aproxima a un símbolo de la lujuria, en forma de esquelética mujer de largos pechos caídos que muerden dos serpientes, mientras un sapo cubre su pubis. En BORNAY, Erika, op cit., p. 36.

³⁸⁶ BORNAY, Erika, op cit., p. 36.

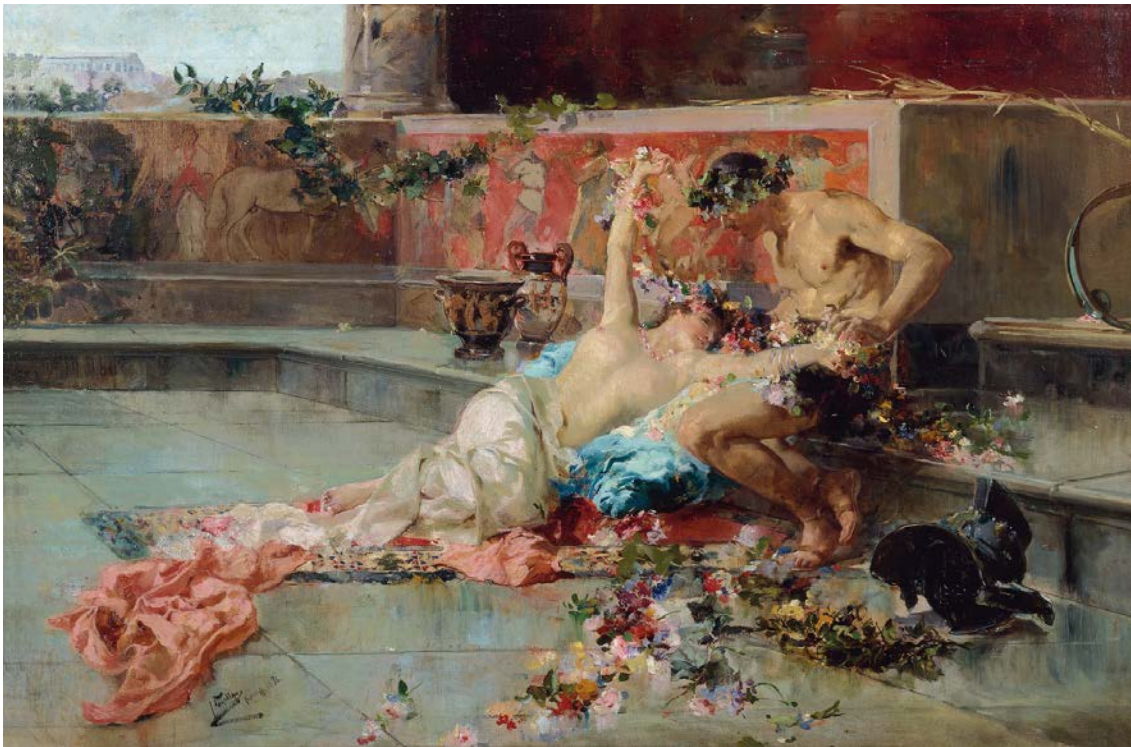
³⁸⁷ FIGES, Eva, *Actitudes patriarcales: Las mujeres en la sociedad*. Madrid: Alianza, 1972, pp. 67-68. En BORNAY, Erika, op cit., p. 48.

³⁸⁸ BORNAY, Erika, op cit., p. 47.

³⁸⁹ *Ibíd.*, p. 49.

³⁹⁰ WALD, P., *Syphilis. Essai sur la littérature française du XIXe siècle*, París, 1982, p. 44. En BORNAY, Erika, op cit., p. 64.

³⁹¹ BARBEY D'AUREVILLY, J. A., *Las Diabólicas*, Barcelona: Bruguera, 1984. En el último relato de esta obra que lleva por título “La venganza de una mujer”, el capellán del hospital de la Salpêtrière explica a Tressignies, que ha ido en busca de información, algunos detalles respecto a la espantosa muerte de la de la duquesa de Arcos de Sierra-Leone, fallecida a causa de la sífilis: “En pocos meses había quedado podrida hasta los huesos... Uno de sus ojos había saltado un día bruscamente de su



[150] Joaquín Sorolla, *Mesalina en los brazos del gladiador*, 1886.

sexual femenino siempre había existido, siempre fue duramente reprimido y por eso parecía como si no existiera como si las mujeres no pudieran sentir placer. En esta época dicha represión desaparece y las mujeres comienzan a vivir su sexualidad con libertad lo que les hace tener amantes ya no solo por amor, sino también por distracción, rebeldía o mero placer. Esto las convierte en seres todavía más malignos y depravados si cabe. Así por ejemplo, Venus por el hecho de ser la diosa del amor y de la sexualidad tiene rasgos fatídicos, así la representa D. G. Rosetti [151] cargada de erotismo rodeada de flores las cuales él utilizaba como un lenguaje propio³⁹². J. Barbey D'Aurevilly en su obra *Las diabólicas* escrita en 1874 habla de la autodestrucción por medio de la sexualidad³⁹³. En dichos relatos retrata a las protagonistas de esta historia como mujeres con una maldad inherente, que además son sumamente sexuales y poseen una personalidad sacrílega y satánica³⁹⁴.

Hasta este momento de la historia, tal y como se muestra en las representaciones pictóricas del desnudo femenino, la mujer siempre había sido un objeto sexual sin iniciativa ni autonomía personal y por ello siempre mantiene una actitud pasiva como ofreciéndose al varón, sin embargo ahora la mujer perversa y dominadora tomará la iniciativa lo que la convertirá en una de las protagonistas de la pintura del siglo XIX. Un ejemplo son las prostitutas de la época, especialmente la *Olympia* [35] de E. Manet, ya citada anteriormente como preludio del cambio, no se

órbita, cayendo a sus pies como una perra gorda... El otro se había licuado y fundido... Había muerto estoicamente, en medio de horribles torturas...", p. 317. En BORNAY, Erika, op cit., p. 64.

³⁹² BORNAY, Erika, op cit., pp. 158-161.

³⁹³ *Ibíd.*, p. 65.

³⁹⁴ *Ibíd.*, p. 121.



[151] Dante Gabriel Rossetti, *Venus Verticordia*, 1864-1868.

esconde, no porta ningún disfraz³⁹⁵ y tampoco disimula, es una *femme fatale*, pero el pintor francés va un paso más allá y muestra sin tapujos lo que vulgarmente se conoce como la profesión más antigua del mundo, una Olympia desinhibida, descarada, desafiante y fría que ignora hoscamente el ramo de flores de un cliente que le muestra su doncella. E. Manet representa en *Olympia* [24] su visión del amor deshonesto, un amor corrupto que se puede comprar y vender en contraposición al amor apasionado del Romanticismo, y con ello no solo aborda un tabú social, sino

³⁹⁵ Incluso su nombre -apodo con toda probabilidad- era muy común, de moda, entre las prostitutas y las cortesanas. Olympia también era el nombre de la rival de *La dama de las camelias*. En BORNAY, Erika, op cit., p. 242.

que además lo hace sin ningún filtro alegórico o mitológico³⁹⁶, simplemente muestra la realidad social del momento.

Pero no deja de ser una paradoja que la *femme fatale* sea una mera mercancía que se puede obtener con dinero y efectivamente se puede comprar su amor, pero no es un amor real, nadie puede poseer a la auténtica *femme fatale* si no es durante su “horario laboral”. La *femme fatale* es una mujer libre y al mismo tiempo presa, usada y vapuleada por una sociedad que la excluye y abusa de ella. La obra *Parodia humana* [152] de F. Rops en la que se observa el cuerpo cadavérico de una meretriz enferma, que más bien parece la muerte aunque trate de ocultarse tras una bonita máscara, es un buen resumen de la ecuación mujer-vicio-enfermedad-muerte³⁹⁷ porque simboliza el peligro social y moral de la prostitución y la tentación a la que el hombre se entrega³⁹⁸. No es más que la imagen de la “mujer caída” y es que su caso es bastante parecido al de Satán. Por mucho que intente aparentar fortaleza, su realidad es muy distinta y es que hay algo todavía más peligroso que la oscuridad: la falsa luz. Detrás de estas mujeres hay un trasfondo de soledad, tristeza, enfermedad, muerte y oscuridad.

Casi todos los artistas decadentes se sintieron morbosamente atraídos³⁹⁹ hacia el tema de la *femme fatale* que constituía algo moderno y atrevido⁴⁰⁰ y al mismo tiempo generaba un torrente de emociones que oscilaban entre el embelesamiento y la aversión, entre la atracción sexual y el miedo a sus encantos, tanto es así que los artistas comienzan a tener fantasías sexuales en las que la mujer simboliza el sexo y la maldad mientras que el hombre es su siervo y su víctima⁴⁰¹. El hombre es ahora el subyugado y la mujer la dominadora, en esta dominación se halla una depravación sádica que guía hacia la búsqueda intelectual de una nueva grotesca y excéntrica sexualidad que se atisbaba especialmente en los artistas decadentes y que, indiscutiblemente lleva a la inhumanidad, a la atrocidad, al mal e incluso a la muerte. En las obras de D. G. Rosetti y de G. Moreau, por ejemplo, se aprecia claramente que son el resultado de la canalización de negros impulsos sexuales⁴⁰², aunque será F. Von Stuck quien logre representar en su obra todas las características de la *femme fatale* transformándose así en deidad de la perfidia de la que fueron precursores los dos artistas citados anteriormente⁴⁰³. Es necesario recalcar que esta nueva sexualidad, aunque se manifieste plenamente en los artistas decadentes, tiene su origen en el Romanticismo donde Eros y Tánatos van a acompañarse mutuamente⁴⁰⁴. Según M. Praz, la figura femenina en la pintura de

³⁹⁶ BORNAY, Erika, op cit., p. 242.

³⁹⁷ Imágenes del miedo y las consecuencias de la sífilis fueron, como esta de F. Rops, tema no sólo de la literatura, sino también de las artes plásticas, como la obra *Herencia*, de E. Munch, o el conocido cartel de R. Casas, *Sífilis*. En BORNAY, Erika, op cit., p. 256.

³⁹⁸ BORNAY, Erika, op cit., p. 249.

³⁹⁹ CORBIN, Alain, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution aux 19e. et 20e. Siècles*. París: Ed. Aubier Montaigne, 1978, p. 369. Aquí el autor opina que el espacio exagerado que se reservó a este mal también revela la ansiedad fálica y el temor que inspiraba la mujer castradora. BORNAY, Erika, op cit., p. 65.

⁴⁰⁰ BORNAY, Erika, op cit., p. 65.

⁴⁰¹ *Ibíd.*, p. 127.

⁴⁰² *Ibíd.*, p. 19.

⁴⁰³ *Ibíd.*, p. 128.

⁴⁰⁴ *Ibíd.*, p. 125.



[152] Félicien Rops, *Parodia humana*, 1881.

E. Delacroix es: “todo un tenebroso harén de espectros crueles que [...] hace desfilar fúnebremente en sus pinturas”⁴⁰⁵.

Lo que en el Romanticismo se considera el culto a la infancia, a la añoranza de la niñez perdida, una de las mejores y más bonitas etapas en la vida de un ser humano, con los años comienza a tornarse oscura. No se sabe exactamente donde está el límite entre la adoración a la virgen-niña, figura que representa la pureza en medio de un mundo industrializado, y la morbosa atracción sexual hacia niñas y adolescentes cargada de culpabilidad, cobardía e hipocresía⁴⁰⁶. En muchos casos, bajo la aparente e inocente fascinación por la inocencia y la pureza de la niñez, se escondía una turbia fantasía sexual⁴⁰⁷ y es que muchos hombres utilizaron a niñas púberes para satisfacer sus deseos sexuales, el propio F. R. Chateaubriand admitió haberse sentido atraído por harapientas adolescentes venecianas y: “especialmente excitado por una niña descalza vestida únicamente con un harapo, de entre cuyos desgarrones se entreveían las carnes desnudas y flacas”⁴⁰⁸.

III. 4. 4. 2. ¿QUÉ ES LA FEMME FATALE?

Es importante recalcar que el calificativo *femme fatale* no es ni mucho menos sinónimo de meretriz, sino que hace referencia a un tipo de mujer fuerte e independiente que se vale por sí misma y no necesita que un hombre la proteja, es más, incluso es más poderosa que algunos de ellos. Aunque esto no hace referencia a la fuerza física, por una mera cuestión biológica, sino al poder intelectual, muy ligado al diablo, con el que es capaz de urdir planes para destruir a sus enemigos. Por ello, la mitología de la época comienza a relacionar la fuerza y la robustez con ciertos comportamientos masculinos peligrosos⁴⁰⁹. Su potente sexualidad la hace de alguna manera más bella, cautivadora y peligrosa pero ese peligro genera todavía más atracción en lugar de rechazo. Surge en oposición a la figura femenina “mariana” frágil y añorada⁴¹⁰ y aunque la concepción establecía que las auténticas damas debían mostrarse casi como carentes de vida, insípidas y débiles⁴¹¹, cosa que no deja de ser una herramienta masculina de control, la *femme fatale* se rebela e intenta demostrar que se puede ser dama y femenina y al mismo tiempo dura y tenaz. Es más, la *femme fatale* se convierte en símbolo de la feminidad y de la sexualidad, transformándose así en objeto de deseo, a veces oculto y a veces

⁴⁰⁵ PRAZ, Mario, La carne la muerte e il diavolo nella letteratura romantica. Roma, 1930, Caracas, 1970, pp. 139-140. Ed. esp., *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. En DE PAZ, Alfredo., op cit., p. 350.

⁴⁰⁶ BORNAY, Erika, op cit., p. 144.

⁴⁰⁷ *Ibíd.*, p. 143.

⁴⁰⁸ BOWRA, Cecil Maurice, *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus, 1972, p. 81, núm. 53. En BORNAY, Erika, op cit., p. 144.

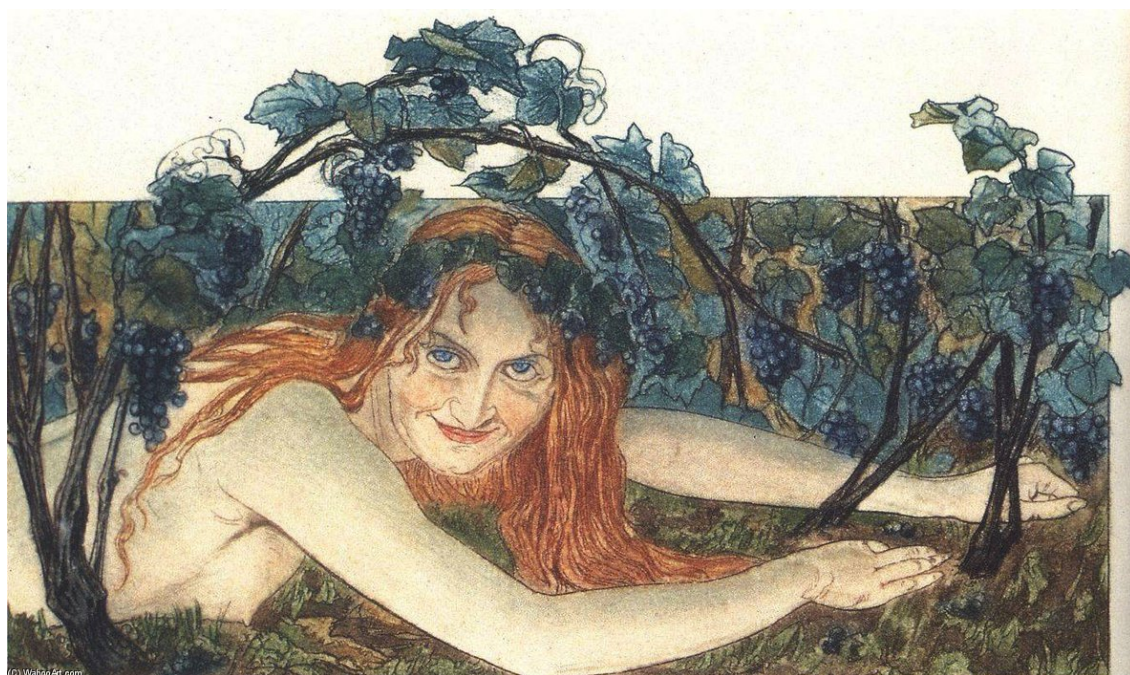
⁴⁰⁹ DIJKSTRA, Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Nueva York: Oxford University Press, 1986, p. 26. En FEUILLET, Octave, *La morte*. París: Calmann Lévy, 1886, p. 201. Sabina, la contraimagen de Aliette, es una mujer fuerte y decidida que provoca en su amante, Bernard, el comentario de que carece de los rasgos físicos de su sexo. En BORNAY, Erika, op cit., p. 72.

⁴¹⁰ BORNAY, Erika, op cit., p. 76.

⁴¹¹ Citado por B. Dijkstra, op. cit., p. 27. En BORNAY, Erika, op cit., p. 73.

manifiesto, de muchos hombres: “era una bestia admirable, una bestia sensual, una bestia de placer con cuerpo de mujer”⁴¹².

La mujer fatídica se caracteriza por tener una belleza oscura, impura, maligna; su pelo es largo y copioso y en muchas ocasiones pelirrojo⁴¹³, tiene la piel nacarada y sus ojos suelen ser verdes. Pero lo más importante es que en su apariencia física deben confluir todos los vicios, sensualidades y atractivos⁴¹⁴. Su belleza incita a pecar y por lo tanto al mal, en parte también porque es dominadora y fría, aunque esto no le imposibilitará tener una fuerte sexualidad, descrita en ocasiones como lasciva y salvaje, casi felina⁴¹⁵. La mujer moderna es calificada como peligrosa, demoniaca, perversa, impura e incluso tigresa⁴¹⁶.



[153] Carlos Schwabe, *El vino de los amantes*, ilustración para *Las flores del mal*, 1900.

El término *femme fatale* surge después de la aparición de la figura a la que hace referencia durante la segunda mitad del siglo XIX. Como casi siempre, primero aparece en la literatura y posteriormente en las artes plásticas⁴¹⁷, concretamente su origen se halla en la pluma de J. W. Von Goethe, precursor de esta figura en la literatura⁴¹⁸. Asimismo, C. Baudelaire escribió *Fleurs du mal* donde también se hace referencia a la *femme fatale*⁴¹⁹ y a lo largo de la obra del poeta inglés A. CH.

⁴¹² MAUPASANT, Guy de, *Relatos*. Barcelona: Aguilar, 1965, p. 336. En PARAÚ, Laura, *Mujeres en una habitación para hombre solo, de Segundo Serrano Poncela*. Universidad de La Rioja, Castilla. Estudios de literatura, 5 (2014): 390-413, p. 12.

⁴¹³ Según CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Labor, 1979. Los cabellos cobrizos tienen un marcado carácter demoníaco. En BORNAY, Erika, op cit., p. 115.

⁴¹⁴ BORNAY, Erika, op cit., pp. 114-115.

⁴¹⁵ Ver la obra de F. Khnopff, que lleva por título *Animalidad*. En BORNAY, Erika, op cit., p. 115.

⁴¹⁶ BORNAY, Erika, op cit., p. 124.

⁴¹⁷ *Ibíd.*, p. 113.

⁴¹⁸ *Ibíd.*, p. 118.

⁴¹⁹ *Ibíd.*, p. 65.

Swinburne aparecen mujeres de genuina maldad muy afines al concepto de *femme fatale*, en este fragmento se puede apreciar cual era la visión del escritor sobre la figura femenina:

“You are crueller, you that we love,
tan hatred, hunger, or death;
you have eyes and breasts like a dove,
and you kill men’s hearts with a breath”⁴²⁰.



[154] Carlos Schwabe, *Destrucción*, Ilustración para *Las flores del mal*, 1900.

Y se escribieron otras muchas novelas sobre este tema tan en auge⁴²¹ en el siglo XIX como: *Madame Bovary* (G. Flaubert, 1857); *Ana Karenina* (L. Tolstoi, 1877); *Nana* (E. Zola, 1880); *Nora o casa de muñecas* (H. Ibsen, 1880); *La regenta* (L. A. Clarín, 1884); *Effi Briest* (T. Fontane, 1893), etc.⁴²². Por ejemplo, cabe destacar la obra de M. G. Lewis, titulada *El monje*⁴²³ novela gótica de una oscuridad exagerada, donde Matilde la protagonista, es en realidad una herramienta del maligno y por tanto seduce al fraile Ambrosio, por el que siente una irrefrenable pasión y que hasta ese momento había sido un ejemplo de moralidad hacia los placeres más lascivos y a cometer los actos más sucios como la violación y el asesinato, lo cual conduce al fraile a una cruel muerte⁴²⁴. Otro gran ejemplo es la figura de Lorelei creada por C. Brentano y protagonista de baladas románticas. Su nombre proviene de un alto y peligroso pico situado en un agosto pasadizo del Rhin. Lorelei era una mujer tremendamente hermosa que como las sirenas⁴²⁵ atraía con sus cantos a los

⁴²⁰ SWINBURNE, Algernon Charles, “Satia te sanguine”, *Poèmes et Ballades*. París: Albert Savine Éditeur, 1891, p. 117. Introducción de Guy de Maupassant y traducción de Gabriel Mourey. “Eres más cruel, tú, a quien amamos/ que el odio, el hambre, o la muerte; / Tus ojos y pechos son como los de las palomas/ y matas el corazón de los hombres con un suspiro. (Traducido por E. Bornay). En BORNAY, Erika, op cit., p. 116.

⁴²¹ BORNAY, Erika, op cit., p. 17.

⁴²² Obra lamentablemente poco conocida en España. BORNAY, Erika, op cit., p. 81.

⁴²³ Traducida al castellano, Barcelona, 1985. En BORNAY, Erika, op cit., p. 118.

⁴²⁴ BORNAY, Erika, op cit., pp. 118-119.

⁴²⁵ HEINE, Heinrich, *Libro de Canciones*. 1844, p. 275. En BORNAY, Erika, op cit., p. 224.

navegantes hasta aquel horrible lugar donde zozobrarían encontrando así la muerte. H. Heine realizó una recreación poética que incluye en su libro de canciones (1844) donde toma a este mismo personaje como protagonista, aunque en este caso sabedora de la fuerza mortal de su belleza es mucho más despiadada que la de C. Brentano⁴²⁶. E. Von Steinle en 1864 pinta una obra donde Lorelei aparece en lo alto de un peñasco sujetando su laúd, el cual acompaña a sus canciones y con su larga melena al viento como si fueran serpientes. La expresión de su rostro es sobrecogedora y al mismo tiempo maliciosa ya que observa con agrado como los barcos de los marineros naufragan por culpa de su fatídico poder. Es una obra de estilo académico, prueba de ello es la atención que se confiere al dibujo y la sensación de pulidez tan característica de los nazarenos alemanes⁴²⁷.

Otro ejemplo es la hechicera Sidonia Von Bork, protagonista de la espeluznante novela del clérigo alemán W. Meinhold escrita en 1847. No solo aniquilaba a todo aquel que se inmiscuyera en sus asuntos, sino que por medio de la brujería se vengó de la familia de los duques de Pomerania produciéndoles la esterilidad o la muerte. Finalmente su maldad fue castigada y murió quemada en la hoguera, como las brujas, cuando tenía 80 años. E. B. Jones la representó pictóricamente cautivado por la unión entre erotismo y dolor⁴²⁸ con un vestido que parece albergar ciertas connotaciones simbólicas que harían referencia al enigma⁴²⁹.

“I met a lady in the meads,
Full beautiful, a faerys child,
Her hair was long, her foot was light,
And her eyes were wild”⁴³⁰.

Indiscutiblemente, la *femme fatale* fue una de las protagonistas de este siglo, pero no solo en la literatura sino también en la pintura⁴³¹ ya que cuando el empeño por crear un nuevo arte cristiano fracasó, ésta fue desviándose paulatinamente hacia temas literarios que generaron cierta tensión erótica palpable en la obra de algunos artistas prerrafaelitas como por ejemplo D. G. Rossetti. A este artista en particular se le atribuye la creación de la representación pictórica de la *femme fatale avant-la-lettre*, para lo cual tuvo que alejarse de Beatriz, la amada de Dante, en quien tanto había focalizado su atención, para crear a este nuevo tipo de mujer más fuerte. Todas las mujeres que aparecen en sus obras comparten los mismos rasgos, que para él constituían el ideal de la belleza femenina: labios carnosos y curvados, cuello ancho y fuerte y pelo largo y abundante, de la misma manera todas mantendrán la misma expresión, fría, inaccesible, formal y también, a veces, enigmática. Aunque para él, como para casi todos los artistas del siglo XIX, ya fueran pintores o no, como por ejemplo Baudelaire, de entre todas las

⁴²⁶ BORNAY, Erika, op cit., p. 224.

⁴²⁷ Ibíd., p. 226.

⁴²⁸ VV. AA., *The Pre-Raphaelites*. Catálogo Exposición. Londres: Tate Gallery, 1984, p. 291. En BORNAY, Erika, op cit., p. 228.

⁴²⁹ BORNAY, Erika, op cit., p. 226.

⁴³⁰ “Conocí a una señora en los meads, / Completamente bella, la hija de un hada, / Su cabello era largo, su pie era ligero, / Y sus ojos eran salvajes”. KEATS, John, *Poesía Completa* (2 vols.). Barcelona: Ediciones 29, Libros Río Nuevo, 1978, p. 322. Edición bilingüe. Traducción Arturo Sánchez. En BORNAY, Erika, op cit., p. 228.

⁴³¹ BORNAY, Erika, op cit., p. 21.



[155] Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1866-1868.

características mencionadas la más representativa de la femme fatale es su larga melena⁴³² porque es el símbolo de la sensualidad femenina y de la fuerza primitiva⁴³³. La fatalidad de sus féminas es tremendamente sutil y suspicaz, ejemplo de ello es *Lady Lilith* [155], por lo que no es extraño que emplee eufemismos⁴³⁴ para hacer alusión al sexo y a la supuesta peligrosidad intrínseca

⁴³² BERG, Charles, *The Unconscious Significance of Hair*. Londres: G. Allen & Union Ltd., 1951. En BORNAY, Erika, op cit., p. 161.

⁴³³ BORNAY, Erika, op cit., p. 161.

⁴³⁴ Rossetti siempre fue muy respetuoso con la moral victoriana y en sus pinturas evitó la representación del desnudo femenino. Su *Venus Verticordia*, con el pecho descubierto es una de sus rarísimas excepciones. ALLEN, Virginia M., *The femme fatale: A study of the early development of the*



[156] Detalle de *Titania acariciando a Bottom*, Henry Fuseli, 1790.

concept in mid-nineteenth Century Poetry and Painting. Tesis doctoral (no publicada), Boston University, 1979, p. 233. En BORNAY, Erika, op cit., p. 133.

del sexo femenino⁴³⁵. Precisamente, en esta obra se hace mucho hincapié en el cabello, la mujer aparece sentada rodeada de flores con los labios rojos cual carmín peinando su larga melena roja como las brasas del fuego mientras se mira al espejo con sus ojos verdes con un semblante impasible.

E. B. Jones, asociado a la segunda etapa de los pintores prerrafaelitas iba a convertirse en 1870, tras la tentativa de suicidio de D. G. Rosetti, en el líder estético de dicho movimiento y por lo tanto también contribuiría a la creación de la figura de la *femme fatale*⁴³⁶. Sus representaciones pictóricas tenían un aire academicista medieval, melancólico y soñador, quizás más incluso que las de su maestro, porque él mismo parecía ser un ser de otro tiempo, tal y como dijo en una ocasión: “el ahora no me llama la atención para vivir en él”⁴³⁷. Aunque fue H. Füssli quien realizó algunas de las obras más sórdidas y sugerentes de esta nueva mujer perversa coincidiendo con la aparición del personaje de Adelaida creado por J. W. Von Goethe⁴³⁸. También muestra a la mujer dominadora en un lienzo titulado *Titania acariciando a Bottom* [156] en el que representa a Titania, reina de las hadas y esposa de Oberón. En la historia, Oberón castiga a Titania inoculándole un filtro de amor para que se enamore de Bottom, a quien, a su vez, Puck, siervo de Oberón, le ha transformado su cabeza humana por una de asno. La escena muestra el momento en el que Titania corteja a Bottom con sus hadas⁴³⁹. En el trasfondo oscuro y caótico del sueño puede observarse a una mujer de mirada malévola que lleva a un viejo con una cadena, como si se tratara de un animal⁴⁴⁰.

Pero, sin embargo, no hay que olvidar que la mayoría de los pintores y de los escritores de la época eran hombres, por lo que la imagen que se da de las mujeres tanto en la pintura como en la literatura la han diseñado ellos⁴⁴¹.

III. 4. 4. 3. EL MITO, LA HISTORIA, LA BIBLIA Y LA FEMME FATALE

A partir de 1860, se utiliza con frecuencia a personajes procedentes de la mitología pagana, bíblica e histórica para representar alguna de las cualidades de la *femme fatale*, la cual al final quedará al descubierto sin ningún tipo de máscara, como demuestra la literatura y las obras plásticas de la época, como figura por antonomasia del mal y del pecado⁴⁴². Es una belleza licenciosa, dominante y mortal, que siempre ostenta algún cargo de poder en la mitología, en la Biblia o en la historia ya sea como emperatriz, princesa, diosa⁴⁴³, reina, hechicera, prostituta,

⁴³⁵ BORNAY, Erika, op cit., p. 133.

⁴³⁶ *Ibíd.*, p. 96.

⁴³⁷ Citado por C. De Sobregrau en VV. AA., “Burne-Jones y la Inglaterra prerrafaelita”. En: *El Simbolismo. Soñadores y Visionarios*. Madrid: J. Tablate Miquis, 1984, p. 97. En BORNAY, Erika, op cit., p. 133.

⁴³⁸ Cfr. *supra*, p. 118. En BORNAY, Erika, op cit., p. 126.

⁴³⁹ BRIGANTI, Giuliano, *I pittori dell'immaginario*. Milán, 1977, p. 163. En DE PAZ, Alfredo, op. cit., p. 358.

⁴⁴⁰ BORNAY, Erika, op cit., p. 126.

⁴⁴¹ *Ibíd.*, p. 21.

⁴⁴² *Ibíd.*, p. 22.

⁴⁴³ *Ibíd.*, p. 116.

pecadora, etc., a la cual los artistas de la época dotan de un aire mucho más terrible y maléfico exagerando todos sus rasgos y cualidades, convirtiéndolas así en mujeres fatales. Los artistas decadentes, en particular, tenían predilección por aquellas que se sumergieron en la depravación o la decadencia, y aunque no fuera así, ellos las imaginaban de este modo⁴⁴⁴.

La influencia que el Romanticismo ejerce en los movimientos artísticos surgidos a posteriori se hace palpable en el momento en el que el artista, sumido en una profunda disyuntiva moral, representa a la mujer como símbolo del mal y los instintos sexuales bajo un disfraz bíblico, histórico o mitológico. De dicha tradición recoge a aquellas más malvadas o que han cometido crímenes o actos de moral reprochable. Pero para poder identificar las máscaras es necesario que el observador posea cierta cultura y el espectador medio carecía de ella⁴⁴⁵. Aún con todo no es tarea fácil ya que, como explica R. Delevoy⁴⁴⁶, son obras cargadas de simbolismo y de detalles y por lo tanto es altamente probable que se pasen por alto elementos fundamentales y el interés se desvíe hacia los llamativos y pequeños detalles⁴⁴⁷.

Es necesario recordar que el origen de que la mujer esté asociada al mal proviene de la tradición judeo-cristiana, base de la cultura occidental, que siempre ha considerado que la mujer encarna el mal y que éste además tiene una doble vertiente: la primera Eva, quien según los católicos, introduce el mal y la segunda Lilith, quien según los judíos, es la misma esencia del mal, y por eso mismo, al igual que Satán, tiene una doble apariencia: la de reptil bíblico y la de una muchacha joven y cautivadora de delicadas formas⁴⁴⁸. Eva es para los católicos lo que Lilith para los judíos, con la diferencia de que éstos últimos son mucho más radicales en este sentido y es que las inclinaciones sexofóbicas del judaísmo son bastante célebres y se intensificarían considerablemente en la etapa posterior al exilio, transformándose en una fuerte misoginia, especialmente en los rabinos. Este es el motivo por el que en la lengua hebrea no existiera el femenino para los adjetivos piadoso, justo y santo. Existen algunos ejemplos escritos que lo corroboran: “más odiosa que la muerte considero a la mujer, cuyo corazón está erizado de trampas y engaños, y cuyas manos son cadenas: quien desee ser grato a Dios deberá evitarla”, o bien: “las mujeres son arrebatadas por la lujuria de las fornicaciones más fácilmente que los hombres y en su corazón conspiran contra él”⁴⁴⁹.

⁴⁴⁴ BORNAY, Erika, op cit., p. 232.

⁴⁴⁵ Hecho que pone de relieve la concepción aristocrática que aquellos artistas poseían del arte. ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno* (2 vols.). Valencia: F. Torres, 1975, vol. I, p. 172. En BORNAY, Erika, op cit., p. 140.

⁴⁴⁶ DELEVOY, Robert, L., *Le Symbolisme*. Ginebra: Skira, 1982, p. 223. En BORNAY, Erika, op cit., p. 140.

⁴⁴⁷ BORNAY, Erika, op cit., p. 140.

⁴⁴⁸ *Ibíd.*, p. 34.

⁴⁴⁹ Eclesiastés, (7:26). Citado en MARCHI, Luigi de, *Sexo y Civilización*. Buenos Aires: Ediciones Helios, 1961, p. 60. En este contexto, se comprende por qué el mensaje y la actitud de Jesús hacia las mujeres aparece como mucho más positivo y liberador. No solo por la importancia que otorga a su madre, María, en el nuevo testamento, sino también por su trato con mujeres (visita a la casa de Marta y María, conversación con la Samaritana, etc.). En BORNAY, Erika, op cit., p. 34.

Según algunos textos, Lilith fue la primera mujer de Adán⁴⁵⁰ y no Eva como se ha querido hacer creer. La leyenda surge en un Midras⁴⁵¹ del s. XII, donde Lilith se muestra como la primera compañera de Adán, pero a diferencia de Eva ésta no fue posterior ni hecha a partir de una costilla de Adán sino que fue creada al mismo tiempo y a partir de “inmundicia y sedimento”⁴⁵². Una de las razones por las que la pareja nunca llegó a buen puerto fue porque Lilith no quería renunciar a su igualdad con Adán y por lo tanto cuestionaba la forma en la que mantenían relaciones sexuales⁴⁵³ ya que Lilith consideraba que era ofensiva para ella: “¿por qué he de acostarme debajo de ti? Yo también fui hecha con polvo, y por consiguiente soy tu igual”⁴⁵⁴. Pero Adán en vez de tomar en consideración las objeciones de Lilith intentó obligarla a mantener relaciones sexuales con él, por ello Lilith pronunció en voz alta el nombre mágico de dios y abandonó voluntariamente el Edén y a Adán⁴⁵⁵. Después de este episodio, según la tradición, Lilith se fue a vivir a la región del aire donde se unió al demonio Asmodeo con el que engendró un gran linaje de demonios, Dios envió a un grupo de ángeles a buscarla pero ella se negó a volver y por eso Dios la castigó a que mil de sus hijos murieran cada día. Es decir, se sublevó no solo ante el hombre terrenal, sino también ante Dios, al igual que haría Lucifer lo cual constituía un crimen mucho peor, a quien no quiso escuchar cuando le instó a que permaneciera al lado de aquel para el que estaba destinada pero que ella repudiaba. La tradición judeocristiana, que no podía consentir semejante atropello y rebeldía por parte de una mujer que se supone que debía ser sumisa⁴⁵⁶, asoció a Lilith con el mal quizás en un intento de instruir a futuras mujeres de que no tuvieran este tipo de comportamiento.

Lilith es un espíritu maligno de origen asirio-babilónico que probablemente comenzó a cobrar importancia en la demonología hebraica y los rabinos utilizaron de chivo expiatorio para poder culpabilizarla de los males que la humanidad sufre desde su creación. También conocida como princesa de los súcubos, y su rasgo más distintivo es que cautiva y devora a los hombres, a quienes le gusta destrozar cuando están dormidos y solos. Aunque también atacaba a las mujeres que acababan de dar a luz y a los bebés recién nacidos⁴⁵⁷ como venganza por el castigo que le impuso de Dios de ver matar a los suyos propios, se volvió una asesina a raíz de ver como los suyos morían. Por esto último es por lo que se la considera terriblemente malvada por su aversión hacia los niños, a quienes estrangula, especialmente hacia los recién nacidos que son las criaturas más inocentes que moran en la Tierra y su persecución hacia todo lo que tuviera que ver con la

⁴⁵⁰ BORNAY, Erika, op cit., p. 21.

⁴⁵¹ En el Talmud, Midrás equivale a investigación, a hermenéutica, y también a exégesis no literal de la biblia. En BORNAY, Erika, op cit., p. 25.

⁴⁵² GRAVES, Robert y PATAI, Raphael, *Los mitos hebreos*. Madrid: Alianza, 1986, p. 59. En BORNAY, Erika, op cit., p. 21.

⁴⁵³ *Encyclopaedia Judaica*. Jerusalén: Keter Publishing House, 1982. En BORNAY, Erika, op cit., p. 21.

⁴⁵⁴ BORNAY, Erika, op cit., p. 25.

⁴⁵⁵ GRAVES, Robert y PATAI, Raphael, op. cit., p. 59. *The woman's Encyclopaedia of Myths and Secrets*. Nueva York, 1983, señala también que Adán forzó a Lilith a adoptar la conocida como “posición misionera”, favorecida en las sociedades dominadas por el varón. En BORNAY, Erika, op cit., p. 25.

⁴⁵⁶ BORNAY, Erika, *Ibíd.*, p. 26.

⁴⁵⁷ *Ibíd.*, p. 25.

maternidad, ya que la mujer “buena” está ligada a la maternidad y a la pureza, cualidades que reunirá la figura de la Virgen⁴⁵⁸. Existe una historia que cuenta el encuentro de Lilith con el profeta Elijah, quien iba a visitar a una mujer a punto de dar a luz y a la que la diablesa: “iba a dar el sueño de la muerte, robar luego a su hijo recién nacido, y beber su sangre, sorber la médula de sus huesos y comer su carne”⁴⁵⁹. La esterilidad alberga ciertas concordancias con las leyendas de vampiros y con la malicia de la novela gótica⁴⁶⁰.

D. G. Rosetti [20], J. W. Waterhouse [21], T. B. Kennigton [22], J. J. Lefebvre [23 y 24] también transforman a Pandora en una *femme fatale*⁴⁶¹, ya que al igual que la figura de Eva en el Cristianismo, Pandora es la primera mujer de la mitología clásica. Al igual que a Eva, a ella se le atribuyen todos los males que hay en el mundo ya que la curiosidad y la desobediencia le llevaron a abrir la caja que los contenía⁴⁶².

La concepción que se tenía hasta ese momento parecía establecer que el objetivo principal de una mujer debía ser convertirse en madre, si esto no ocurría, por ejemplo porque fuera estéril⁴⁶³, la mujer en cuestión se convertía en un “lastre inútil”⁴⁶⁴. Por lo tanto, el hecho de no solo no poder sino de no querer ser madres por decisión propia, además de ser otro aspecto de la liberación femenina, se consideraba como algo terriblemente indecente, amoral e incluso peligroso que contribuyó a la idea de caos de la que ya se ha hablado anteriormente⁴⁶⁵. Los sentimientos de temor y rechazo hacia la mujer artificial, es decir, la amante-estéril, contraria a la mujer natural esposa-madre, originaron una gran cantidad de obras que son poco conocidas por el público general⁴⁶⁶ como por ejemplo *El castigo de la lujuria* realizado en 1891 y *Madres malvadas* [157], conocida también con el nombre de las infanticidas y realizada en 1894 fueron dos obras concebidas a partir del poema indio *Panglavahli* que llegó a Europa a través de A. Schopenhauer en el que se explica el castigo que reciben aquellas mujeres que rehúsan ser madres: “en unos desolados paisajes helados, flotan en eterno castigo, las madres atormentadas por sus no nacidos hijos”⁴⁶⁷.

La figura de la madrastra, muy recurrente en cuentos y fábulas, también es bastante perversa y a menudo cruel, literariamente hablando aunque también

⁴⁵⁸ FIGES, Eva, op. cit., p. 45. En BORNAY, Erika, op cit., p. 26.

⁴⁵⁹ *Encyclopaedia Judaica*, op. cit. En BORNAY, Erika, op cit., p. 27.

⁴⁶⁰ BORNAY, Erika, *Ibíd.*, p. 27.

⁴⁶¹ Véase apartado II. 5.

⁴⁶² PANOFKY, Dora y Erwin, *La caja de Pandora: aspectos cambiantes de un símbolo mítico*. Barcelona: Barral, 1975. Como señalan estos autores en la p. 23, curiosamente fueron los Padres de la Iglesia, quienes más participaron en la difusión del mito de Pandora. Con la intención de corroborar la doctrina del Pecado Original mediante un paralelo clásico, opusieron a lo que para ellos era una verdad cristiana, una fábula pagana, asociando así a Eva con Pandora. En BORNAY, Erika, op cit., pp. 161-162.

⁴⁶³ BAUDELAIRE, Charles, “Les fleurs du mal”. En: *Oeuvres Complètes*. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961. En BORNAY, Erika, op cit., p. 337.

⁴⁶⁴ BORNAY, Erika, op cit., pp. 336-337.

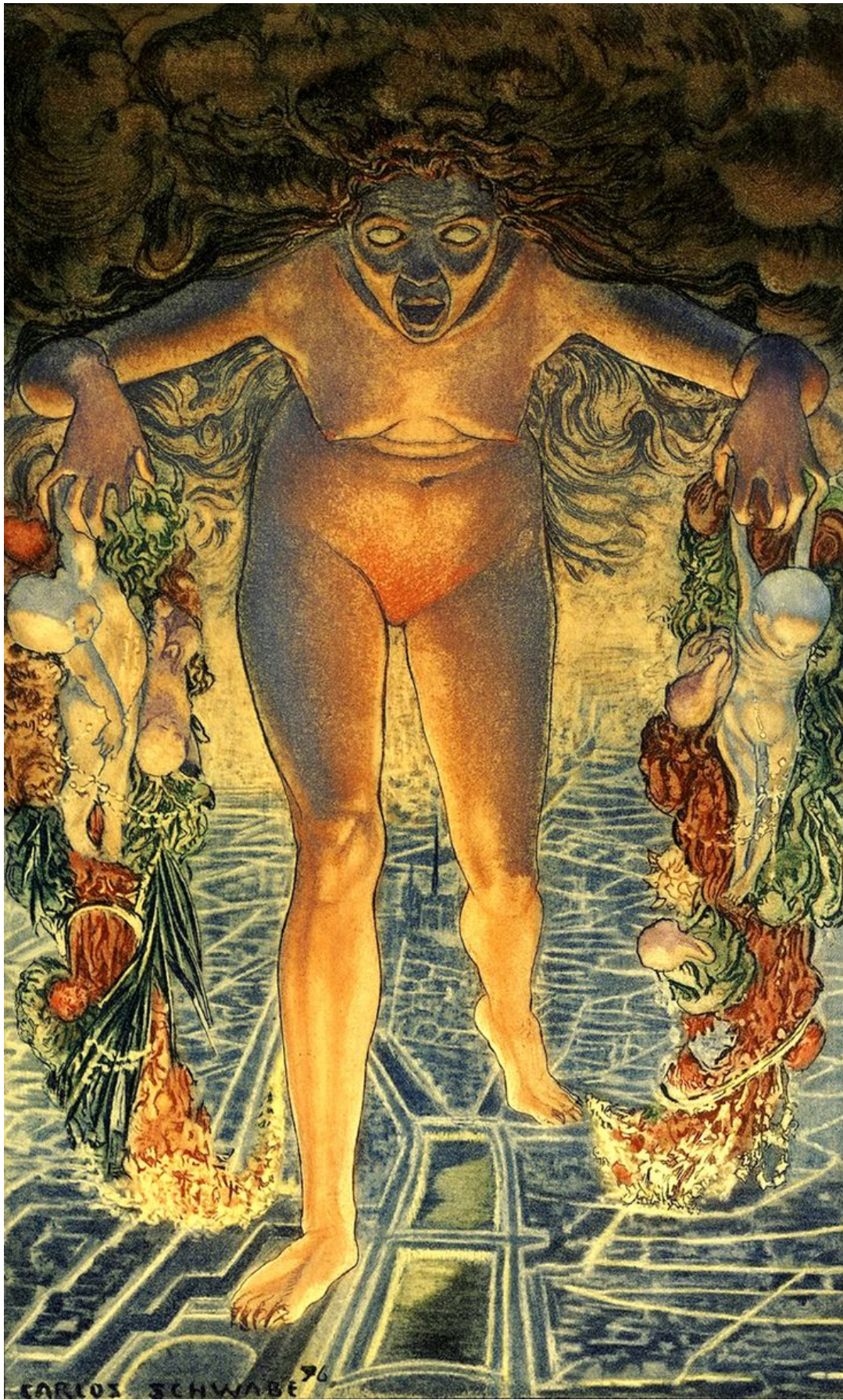
⁴⁶⁵ *Ibíd.*, p. 78.

⁴⁶⁶ *Ibíd.*, p. 17.

⁴⁶⁷ Citado en VV. AA., *Le Symbolisme en Europe*. Catálogo Exposición. Bruselas: Museos reales de Bellas Artes de Bélgica, 1976, p. 208. En BORNAY, Erika, op cit., p. 337.



[157] Giovanni Segantini, *Las madres malvadas*, 1894.



[158] Carlos Schwabe, *El crepúsculo de la noche*, 1900.

existen casos reales, ya que pone trabas e impedimentos para que su hijastro/a no consiga sus objetivos. En el caso de la hijastra es mucho peor ya que la madrastra en muchas ocasiones suele verla como una rival con la que tiene que competir por el amor y la atención del padre-marido. El quid de la cuestión reside en que esa mujer no ha querido tener ese hijo, no solo no es de su sangre sino que además ese hijo o hija es de otra mujer que estuvo previamente con el que ahora es su hombre, lo cual puede generar celos, inseguridades, etc.

Lilith tiene múltiples representaciones iconográficas: a veces se le representa como una mujer alada, en otras ocasiones posee cola de serpiente, pero siempre se la representa como una mujer de cabello muy largo. En el Zohar⁴⁶⁸, y en otras fuentes, se califica a Lilith como la ramera⁴⁶⁹, la perversa, la falsa e incluso, la negra⁴⁷⁰. Los apodos con los que se designa a Lilith unidos a sus cualidades de rebelde, vampira e independiente la configuran como la *femme fatale* por antonomasia *avant-la-lettre*. Prueba de ello son la infinidad de imágenes, tanto plásticas como literarias, sobre ella que pueblan el siglo XIX⁴⁷¹.

“Fausto.- ¿Quién es esa?

Mefistófeles.- Mírala bien. Es Lilith.

Fausto.- ¿Quién?

Mefistófeles.- la primera mujer de Adán. Guárdate de su hermosa cabellera, la única gala que luce. Cuando con ella atrapa a un joven no le suelta fácilmente”⁴⁷².

El hecho de que Lilith sea rescatada justo en el momento en el que tienen lugar los movimientos ingleses de emancipación de la mujer y de las polémicas sobre planificación familiar de 1860 no es ninguna casualidad. D. G. Rosetti explica en una de sus cartas que la nueva mujer era para él como una especie de moderna Lilith porque quiere ser independiente y desligarse del control del hombre al mismo tiempo que rehúsa la maternidad, la idea femenina más peligrosa. A partir de este momento, el nombre de Lilith se convierte en sinónimo de *femme fatale* junto al de otras figuras de la mitología y la literatura. Por ello muchos artistas la representarán pictóricamente y muchos escritores la utilizaran como recurso⁴⁷³.

Y si los judíos culpabilizaron a Lilith de todos los males, los padres de la iglesia hicieron lo mismo con Eva, ya que obviamente no iban a culpabilizar al hombre quien estaba hecho a imagen y semejanza de Dios. Según ellos, la mujer era un ser con tendencia a pecar y por tanto fue en Eva en quien personalizaron todas las

⁴⁶⁸ Literalmente “El libro del esplendor”, obra principal de la Cábala, conjunto de enseñanzas y comentarios judíos, místicos y esotéricos sobre el Antiguo Testamento. En BORNAY, Erika, op cit., p. 26.

⁴⁶⁹ Esta denominación se explica por su relación sexual con “demonios lascivos” y por haberse presentado ante el tribunal de Salomón disfrazada como ramera de Jerusalén. *Yalgut Reubeni ad Gen. II, 21; IV, 8*. Citado en GRAVES, Robert y PATAI, Raphael, op. cit., p. 59. En BORNAY, Erika, op cit., p. 26.

⁴⁷⁰ BORNAY, Erika, op cit., p. 26.

⁴⁷¹ *Ibíd.*, p. 30.

⁴⁷² GOETHE, *Fausto*. Madrid: Aguilar, 1955. En BORNAY, Erika, op cit., p. 25.

⁴⁷³ En VALLE-INCLÁN, Ramón del, “Sonata de estío”. En: *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1965, p. 397, se compara a la Niña Chole con ella, y Remy de Gourmont escribe en 1892 una obra que titula *Lilith*. En BORNAY, Erika, op cit., p. 132.



[159] John Collier, *Lilith*, 1892.

tentaciones del mundo terrenal, del sexo y del demonio. A pesar de que en el Antiguo Testamento se dice que el hombre reconoce a la mujer como su igual⁴⁷⁴, todos los padres de la iglesia coinciden en que fue Eva quien instó a Adán a pecar. Tertuliano la veía como “la puerta del diablo”:

“Mujer, deberías ir siempre de luto, estar cubierta de harapos y entregada a la penitencia, a fin de pagar la falta de haber perdido al género humano [...] Mujer, tu eres la puerta del diablo. Eres tu quien has tocado el árbol de Satanás y la primera que ha violado la ley divina”⁴⁷⁵.

La iglesia católica romana fue uno de los constantes enemigos⁴⁷⁶ de la mujer porque desde que la mujer aparece en el mundo la convierte en pecadora y culpable de todas las desgracias. De hecho en la Biblia, casi todas las mujeres, no solamente Eva, desempeñan un papel en el que siempre salen mal paradas ya sea de una manera u otra, excepto la virgen María que no solo sale bien parada sino que se convierte en el modelo de la mujer ideal, es decir, María y Eva son las dos caras de la moneda. Aunque la figura de Eva, “madre de todos los vivientes”⁴⁷⁷, aún siendo pecadora, debía mostrarse como alguien más respetable que Lilith ya que debía servir como ejemplo a las muchachas judías en edad de casarse⁴⁷⁸ y por ello era necesario mediatizar su culpa⁴⁷⁹.

La dualidad María – Eva fascinó a los artistas del siglo XIX: María, es la “no-mujer” porque está completamente desexualizada, no atrae los instintos carnales de los hombres porque aún siendo madre es virgen y por lo tanto es más madre que mujer; en la otra cara de la moneda se encuentra Eva, la mujer no virgen y madre de la mujer común. Cuanto más se ensalza la pureza y la virtud de María, más se degrada a Eva. María es la personificación de la pureza y la luz, mientras que Eva representa el pecado, el mal y lo diabólico⁴⁸⁰. Sin embargo, el artista romántico y el artista *fin-de-siècle*, el creador decadente, se inclinarán por la figura de Eva. La fuerte represión había generado en ellos un sin fin de fantasías e ilusiones eróticas que no podían ser dirigidas hacia la imagen de la pura esposa y madre fruto del código moral victoriano. Era una sociedad en la que de cara a la galería se adoraba a María, pero en lo más profundo del corazón se adoraba a Lilith y a Eva⁴⁸¹. L. Lévy-Dhurmer representa en su obra a Eva de una forma un tanto “baudeleriana” y

⁴⁷⁴ “Dijo asimismo el señor Dios: no es bueno que el hombre esté solo: hagámosle ayuda y compañía semejante a él” (Gén. 2:18.).

⁴⁷⁵ “De cultu feminarum”, *Corpus Christianorum*, serie latina, obras de Tertuliano, tomo I, p. 343. Citado en AUBERT, Jean-Marie, *La femme. Antiféminisme et Christianisme*. París: Cerf/Desclès, 1975, p. 191. En BORNAY, Erika, op cit., p. 33.

⁴⁷⁶ Paradójicamente en Gran Bretaña algunos acusaron al movimiento feminista de ser anti inglés y papista y estar fomentado por los sacerdotes de la iglesia católica romana con el fin de extender su “siniestro poder”. PEARSALL, Ronald, *The worm in the bud. The world of Victorian Sexuality*. Londres: Penguin Books, 1983, p. 139. En BORNAY, Erika, op cit., p. 78.

⁴⁷⁷ Gén, 3:20. BORNAY, Erika, op cit., p. 26.

⁴⁷⁸ Téngase en cuenta que para fundamentar su praxis, el Talmud reinterpreta y violenta muchos textos bíblicos. En BORNAY, Erika, op cit., p. 26.

⁴⁷⁹ BORNAY, Erika, op cit., p. 26.

⁴⁸⁰ *Ibíd.*, p. 43.

⁴⁸¹ PEARSALL, Ronald, op. cit., incluye en su obra un *Sin Map of London in Victorian Times* (mapa del Londres del pecado, en la época victoriana) con señalización de los lugares, no solo de prostitución, sino también de perversión, en los que no faltaba la flagelación y la pedofilia. En BORNAY, Erika, op cit., p. 60.



[160] Lucien Lévy Dhurmer, *Eva*, 1896.

“rosettiana”, es decir, una mujer pelirroja con un largo cabello que cubre acertadamente sus encantos. En la obra se ve a Eva con la serpiente, pero no le tiene miedo, más bien parece que la está escuchando al mismo tiempo que mira al reptil aturdida con una mirada penetrante que recuerda a las féminas representadas por los prerrafaelitas que tanto influenciaron a L. Lévy-Dhurmer. Esta Eva parece extraída “del mundo pagano, la naturaleza y los sentidos” y posee la fuerza primitiva que junto a sus armas sexuales someterá a Adán⁴⁸².

“Fúnebre figura femenina, de malévola sonrisa, que arrastra al holocausto a toda una humanidad desesperada y suplicante”⁴⁸³.

⁴⁸² Citado en VV. AA., *Le symbolisme en Europe*, op. cit., p. 109. En BORNAY, Erika, op cit., p. 183.

⁴⁸³ BORNAY, Erika, op cit., p. 290.

En relación al gusto de los artistas decimonónicos por lo macabro, lo grotesco, lo doloroso, lo oscuro y lo prohibido, que a su vez les lleva a una atracción insana hacia la *femme fatale*, las prostitutas, las niñas prostitutas y a la figura de Eva, cabe decir que muchos de ellos murieron por algún tipo de enfermedad venérea como: C. Baudelaire, E. Manet, J. De Goncourt, G. De Maupassant y P. Gauguin, lo que significa que la enfermedad, que es una mujer, traspasó el espacio artístico hasta llegar al creador: “a los malditos, solo les queda, en su abrazo trasgresor con Eva, contagiarse de la sífilis para *épater le bourgeois* hasta sus últimas consecuencias”⁴⁸⁴.

Poco a poco la figura de Eva almacenará tanto erotismo y poder letal que se transformará en Lilith, no ya esposa de Adán, sino del propio Satán y su figura será representada bajo múltiples formas por pintores y escritores de toda Europa que generarán imágenes de una sensualidad excéntrica, incluso demoníaca y por supuesto nunca antes vista en la historia de las artes visuales⁴⁸⁵.

Al mismo tiempo que Eva se transforma en Lilith en Londres, se convierte en Salomé en París gracias a G. Moreau, pintor simbolista que tradujo a su lenguaje pictórico personal cargado de enojados detalles escenas pertenecientes a la biblia y a la mitología⁴⁸⁶. El pintor francés investigó sobre el tema de la belleza satánica en los mitos y por eso convirtió a Salomé en el pilar y foco de su obra⁴⁸⁷. En el cuadro de *Salomé*, conocida como *la grande prostituée de l'apocalypse* o calificada por M. Callu como “prostituta mística”⁴⁸⁸ concurren una gran cantidad de símbolos⁴⁸⁹ y en él abundan los adornos llegando incluso a estar recargado⁴⁹⁰. G. Moreau representa una grotesca escena en la que Salomé levanta la cabeza de Juan el Bautista como si fuera una maléfica hechicera y quisiera alardear de su triunfo. Al igual que en la obra de D. G. Rosetti, G. Moreau representa a mujeres inalcanzables, enigmáticas e impenetrables, aunque en la obra de éste último el carácter mitológico de las féminas es mucho más intenso. Son mujeres fuera de lo común que por lo general son dadoras de muerte o causantes de dolor y desastres. Salomé, la delicada y elegante asesina será el ejemplo más representativo de su obra⁴⁹¹.

Posteriormente, O. Wilde haría una versión literaria de Salomé donde la transforma en una de las más fatídicas⁴⁹² mujeres bíblicas. Esta mujer frente a la bandeja con la cabeza de Juan el Bautista simbolizará la máxima expresión orgiástica que es la muerte⁴⁹³, en ella el término *femme fatale* adquiere todo el sentido ya que en ella concurren el amor y la muerte, Eros y Tánatos. En la novela,

⁴⁸⁴ BORNAY, Erika, op cit., p. 66.

⁴⁸⁵ Ibíd., p. 142.

⁴⁸⁶ Ibíd., p. 135.

⁴⁸⁷ Ibíd., p. 192.

⁴⁸⁸ FLAUBERT, Gustave, “Herodías”. En: *Obras maestras*. Barcelona: Credsá, ediciones y publicaciones, 1972, p. 922. Prólogo de Fernando Gutiérrez. En BORNAY, Erika, op cit., p. 192.

⁴⁸⁹ BORNAY, Erika, op cit., p. 138.

⁴⁹⁰ Ibíd., p. 196.

⁴⁹¹ HUYSMANS, Joris-Karl, p. 102. En BORNAY, Erika, op cit., p. 138.

⁴⁹² WILDE, Oscar, *Salomé*. Barcelona: Lumen, 1979. Ilustraciones de A. Beardsley. En BORNAY, Erika, op cit., p. 123.

⁴⁹³ BATAILLE, Georges, *El erotismo*. Barcelona: Tusquets ed., 1980. En BORNAY, Erika, op cit., p. 123.

es ella quien solicita la cabeza de Juan el Bautista y cuando los soldados se la hacen llegar la coge entre sus manos y le susurra: “no has querido dejarme besar tu boca, Iokanaan. Pues bien, la besaré ahora. La morderé con mis dientes como si fuera un fruto maduro [...]”⁴⁹⁴. Tal y como haría G. Moreau unos años antes en el terreo de las artes plásticas, O. Wilde convierte a Salomé en una de las más oscuras, terribles, demoniacas y malvadas *femme fatale*⁴⁹⁵. Salomé quiere poseer a Iokanaan como sea y para conseguirlo no duda en hacer que otros pequen por ella, es caprichosa, consentida y vengativa, no tiene conciencia y por lo tanto adopta la filosofía maquiavélica que dice que “el fin justifica los medios”. L. Lévy Dhurmer la representa besando la cabeza decapitada de Iokanaan y aunque el cuadro tiene una atmosfera suave y dulce y la expresión de Salomé también lo es, Iokanaan está muerto y por lo tanto Salomé posee una pérvida sexualidad necrofílica. Pero no solo la imagen de L. Lévy-Dhurmer, se centra en la faceta necrofílica de Salomé, también la de A. Bredsly lo que generó una iconografía kitsch y grotesca que no dejaría indiferente a nadie y provocaría reacciones irónicas y sarcásticas⁴⁹⁶. Este tema seduciría también a F. V. Stuck quien la representa despreocupada sonriendo y bailando mientras un grotesco personaje le lleva la bandeja con la cabeza decapitada de Juan el Bautista [162]. L. Corinth también realiza una versión del tema bastante erótica y grotesca [161] en la cual Salomé se agacha para admirar la cabeza decapitada de Juan el Bautista y en el gesto sus pechos casi rozan la cabeza inerte. En esta composición, concretamente, el artista representa a la bailarina como una auténtica *femme fatale* ya que tiene a los hombres bajo sus ordenes, concretamente a cuatro: el que porta el cuchillo que ha decapitado la cabeza de Juan el Bautista, el que se agacha sumiso para ofrecerte la cabeza en la bandeja de plata y dos que están llevándose el resto del cuerpo del profeta. Asimismo, O. Redon también hace varias versiones sobre este tema, prueba de un romanticismo tardío.

“Depravaciones de la danzarina [...] asesina de refinada grandeza [...] no era ya solamente la bailarina [...] se volvía la deidad simbólica de la indestructible lujuria, la diosa de la inmortal histeria, la belleza maldita elegida entre todas por la catalepsia que le envaró las carnes y le endureció los muslos; la bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que envenena, lo mismo que la Helena antigua, cuanto se aproxima a ella, cuanto la ve, cuanto ella toca”⁴⁹⁷.

Sin embargo en la Biblia, la malvada no es Salomé sino Herodías, su madre y por lo tanto también mujer, quien no duda en proyectar en su hija todo su odio y su sed de venganza y posteriormente entregarla, y casi prostituirla, para conseguir la cabeza de Juan el Bautista de quien Herodías estaba locamente enamorada y una vez que la consiguió siempre la llevaba consigo y “mirarla y besarla nunca deja”⁴⁹⁸. Salomé es tan solo una niña que obedece a su madre, pero que al bailar ante Herodes se convierte en una mujer tremendamente sensual que despierta los más lascivos deseos de los hombres allí presentes⁴⁹⁹.

⁴⁹⁴ WILDE, Oscar, op. cit., p. 78. En BORNAY, Erika, op cit., p. 124.

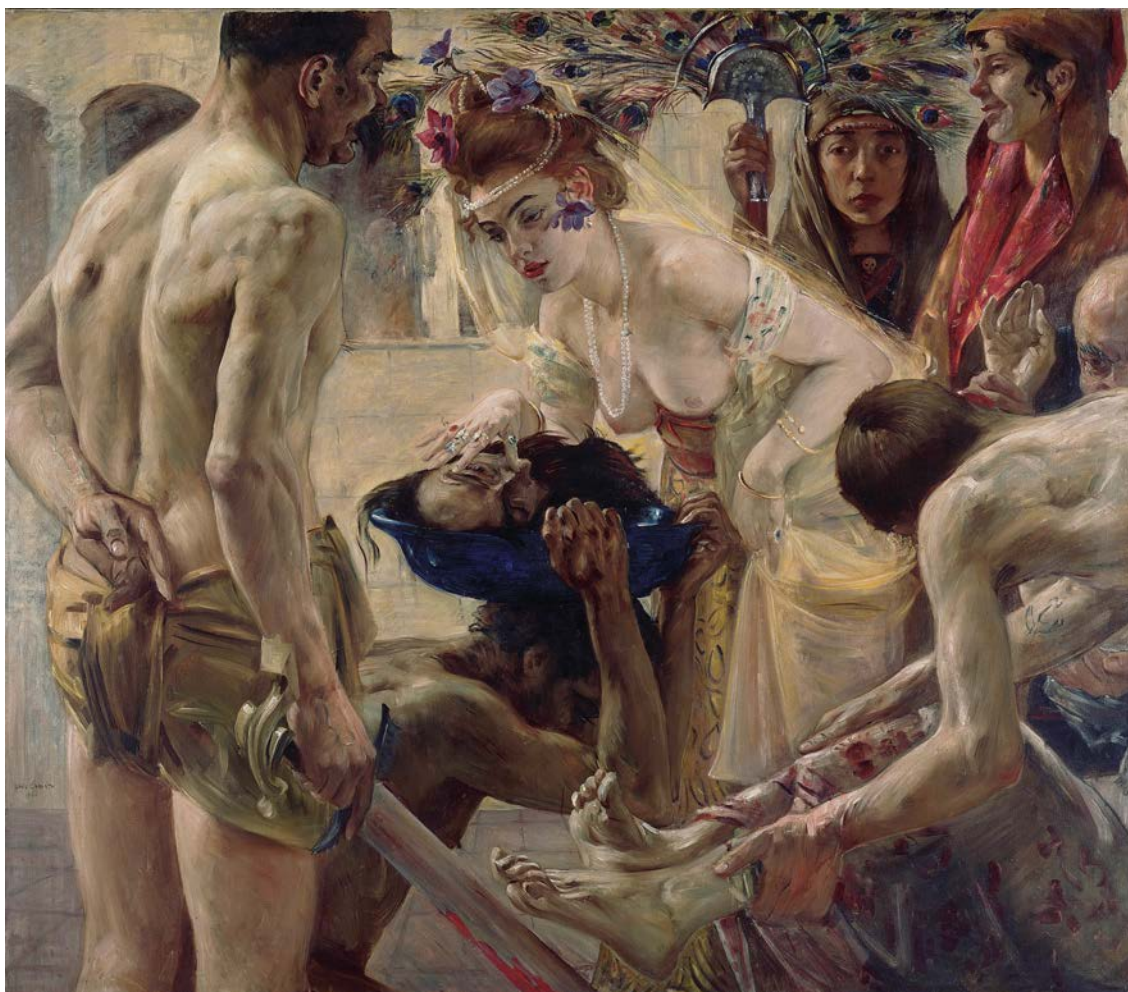
⁴⁹⁵ BORNAY, Erika, op cit., pp. 123-124.

⁴⁹⁶ Ibíd., pp. 200-201.

⁴⁹⁷ HUYSMANS, Joris-Karl, p. 102. En BORNAY, Erika, op cit., p. 113.

⁴⁹⁸ Citado en PRAZ, Mario, p. 316. En BORNAY, Erika, op cit., p. 190.

⁴⁹⁹ BORNAY, Erika, op cit., p. 190.



[161] Lovis Corinth, *Salomé II*, 1900.

En cualquier caso, el interés de los artistas en la historia de Salomé evidencia una vez más el gusto de éstos por la decapitación⁵⁰⁰ y por ende por lo grotesco. Existe otra siniestra obra de J. Delville titulada *El fin de un reino* [165] donde una mano sujeta una cabeza cortada, la de Cleopatra, probablemente inspirada por la novela de J. Lorrain *La fin d'un jour*⁵⁰¹, donde se describe una terrible y sangrienta batalla donde no queda intacta ninguna cabeza de reina coronada con piedras preciosas. El tema de la reina egipcia Cleopatra también atrajo mucho a los artistas de fin de siglo⁵⁰² ya que tuvo una vida repleta de historias amorosas infructuosas que la conducen a un funesto final, es decir, en su vida la constante Eros-Tánatos que tanto gustaba a los artistas de la época está continuamente presente⁵⁰³. A. Cabanel también representa a Cleopatra probando nuevos venenos en condenados como si fueran cobayas⁵⁰⁴, convirtiéndola así en una reina tirana, despiadada y asesina. J.

⁵⁰⁰ BORNAY, Erika, op cit., p. 203.

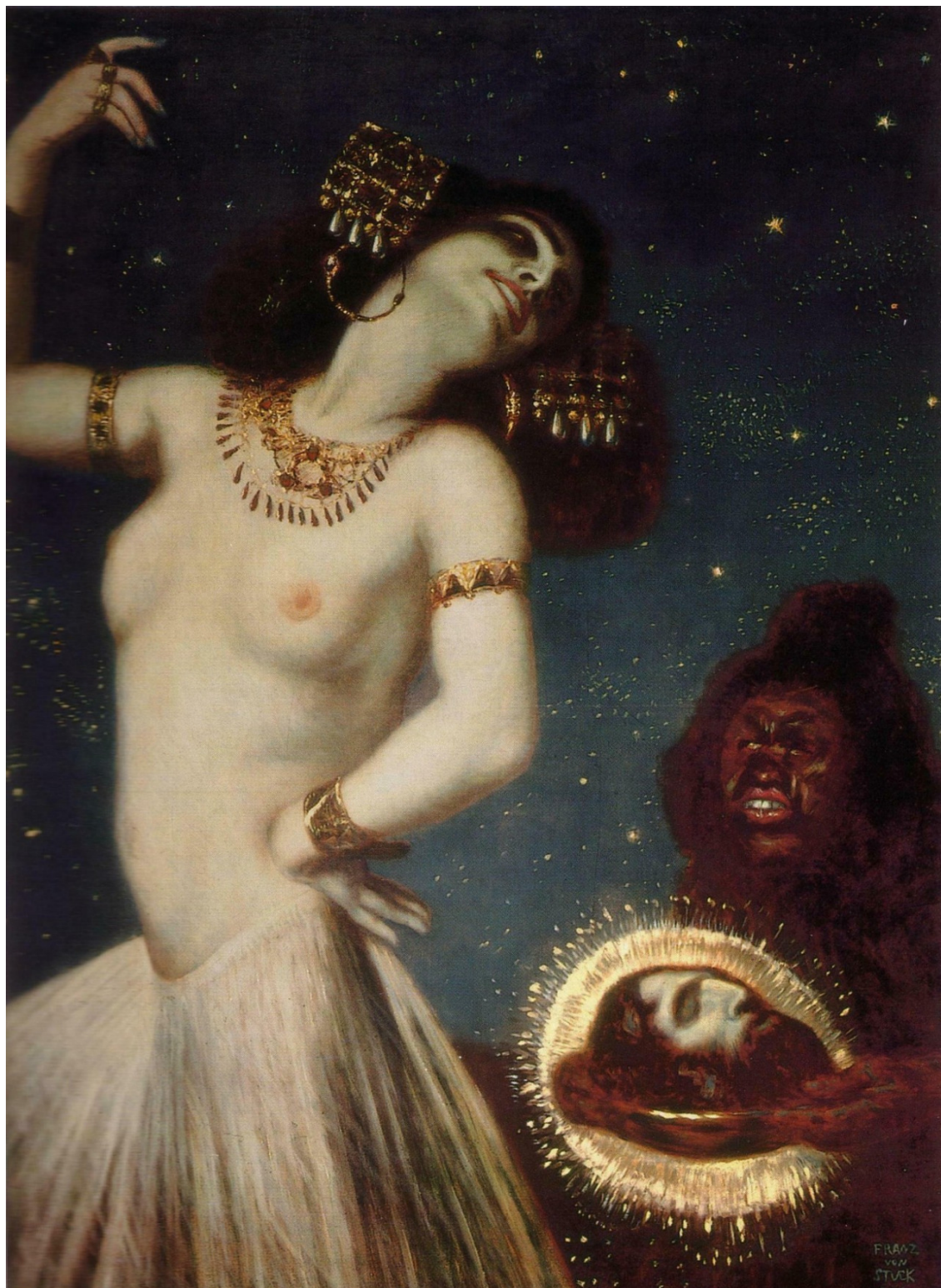
⁵⁰¹ LORRAIN, Jean, *La fin d'un jour*. París: Éditions P. Belfond, 1966. En BORNAY, Erika, op cit., p. 230.

⁵⁰² El nuevo protagonismo de la figura de Cleopatra incluso halló eco en la lejana Rusia, donde Pushkin la evocará en su novela *Noches egipcias*. En BORNAY, Erika, op cit., p. 232.

⁵⁰³ BORNAY, Erika, op cit., p. 232.

⁵⁰⁴ *Ibíd.*, p. 234.

W. Waterhouse también la representa sentada en su trono con una maléfica y perversa mirada [166].



[162] Franz Von Stuck, *Salomé*, 1906.



[163] Odilon Redon, *Salomé*, 1893.



[164] Odilon Redon, *Salomé*, 1910.

Por el tema de la decapitación, también cautivó de forma considerable a los artistas decimonónicos la leyenda de Orfeo⁵⁰⁵. Pero no solo por el hecho de haber sido decapitado, sino porque quienes le decapitan son las iras, unas bellas ogresas de la mitología que despechadas porque Orfeo no estaba interesado en ellas, desperdigaron sus miembros por el paisaje de los alrededores propiciando que su cabeza y su lira viajaran por el río Hebro⁵⁰⁶.

⁵⁰⁵ Este tema, como otros de los ya comentados, fue absorbido por el campo de la moda. Sobre el mismo, Gluck compuso una ópera y Offenbach una opereta. En BORNAY, Erika, op cit., p. 312.

⁵⁰⁶ BORNAY, Erika, op cit., p. 316.



[165] Jean Delville, *El fin de un reino*, 1893.



[166] John William Waterhouse, *Cleopatra*, 1888.

Dado este macabro gusto por lo macabro, valga la redundancia, por pintar cabezas cercenadas no puede faltar la mención a Medusa cuya cabeza fue decapitada por Perseo y a Judith, una de las decapitadoras más conocidas de todos los tiempos. Judith es una de las pinturas negras de F. Goya [45], considerada por P. Cassirer como uno de los seres más terroríficos del artista⁵⁰⁷. La diabólica Judith aprovechó que Holofernes estaba enamorado de ella para ganarse su confianza. Una noche esperó a que Holofernes se quedara dormido para coger su espada y cortarle la cabeza la cual llevó a Vetulia como un trofeo prueba de su maléfico plan y de su engaño. Quizás Judith es una metáfora de Leocadia, una mujer de la vida personal del artista, por la cual se pudo llegar a sentir engañado a la par que fascinado⁵⁰⁸.

Otra mujer famosa por su traición fue Dalila, a la cual le fue encomendada la tarea de que engañara a Sansón para que revelara el secreto de su fuerza. Sansón estaba

⁵⁰⁷ CASSIRER, Paul, *Dibujos de Goya*, II. Barcelona, 1975, nº 140. En ARNAIZ, José Manuel, op. cit., p. 56.

⁵⁰⁸ ARNAIZ, José Manuel, op. cit., p. 55.



[167] Emile Bin, *La muerte de Orfeo*, 1874.

completamente enamorado de Dalila y ella se sirvió de esto para lograr su cruel objetivo. Finalmente le cortaron el pelo a Sansón, le sacaron los ojos y le obligaron a dar vueltas alrededor de la rueda de un molino atado a una cuerda. Así Dalila se convirtió en la perdición de Sansón y sirvió como ejemplo de advertencia para los hombres sobre la amenaza que puede constituir una mala mujer⁵⁰⁹. J. Solomon representa la escena del prendimiento de Sansón donde se puede apreciar la oscuridad y la maldad de Dalila que en ningún caso se siente arrepentida de su traición, sino que se mofa de él sonriendo y señalándole con el dedo mientras

⁵⁰⁹ BORNAY, Erika, op cit., p. 220.

Sansón continúa mirándola estupefacto y al mismo tiempo dolido ya que no entiende lo que está pasando en ese momento.



[168] Joseph Solomon, *Sansón y Dalila*, 1887.

Cuando una mujer se siente despreciada o rechazada por un hombre, como en el caso de las iras, casi con toda seguridad se vuelve vengativa y por lo tanto malvada. Los celos y la venganza siempre han estado muy ligados a las mujeres y éstos suelen brotar a raíz del despecho. Por ello la venganza de la mujer se convierte en algo verdaderamente temible que en muchas ocasiones se canaliza como despiadada y lasciva sexualidad, como en los casos de Mesalina y Agripina⁵¹⁰.

“Que el hombre tema a la mujer cuando ella odie; porque en el fondo de su corazón el hombre está simplemente inclinado al mal, pero la mujer es malvada”⁵¹¹.

Un caso terrible de venganza fue Medea [70] la cual fue abandonada por Jasón porque estaba enamorado de Glaucé y por ello será castigado por los dioses a entregar su vida por su pasión hacia una mujer y su infidelidad por otra. Medea es una *femme fatale* y una asesina que envenena a Glaucé esparciendo veneno por un vestido y degolló a los dos hijos que tuvo con Jasón como venganza. F. Sandys representa a Medea como una mujer imponente de mirada ausente⁵¹², muy en la línea de D. G. Rossetti, que sostiene con su mano el veneno y guirnalda de flores de venenoso eléboro cubren parte de su cuerpo desnudo y una serpiente se ensortija a lo largo de su pierna. En este caso, la serpiente que simboliza al mal y a Lilith la

⁵¹⁰ BORNAY, Erika, op cit., p. 121.

⁵¹¹ *Ibíd.*, p. 86.

⁵¹² *Ibíd.*, p. 166.

asesina de niños y la esfinge que aparece en la corona de la columna que está a su lado representa la capacidad destructiva de Medea⁵¹³.

J. W. Waterhouse, heredero del Romanticismo y de los prerrafaelitas, representa a otro caso de envenenadora vengativa despechada, concretamente el de la hechicera Circe [169] en el momento en el que la Odisea narra que vierte un mejunje sobre el mar para embrujar a su enemiga la mujer de Glauco, por la cual éste no correspondía su amor. En la escena se muestra a la maga muy concentrada en el ritual y bajo sus pies se halla la mujer de Glauco transformada en monstruo marino que surge de las profundidades. Esta figura tiene influencias evidentes de las de E. B. Jones, indudablemente es bella y perversa como las demás. J. W. Waterhouse utilizó una técnica mucho más pictórica para representar estos temas pero siempre mantuvo presente la tradición académica⁵¹⁴.

Cuanto más poderosa es la mujer, más perversa puede llegar a ser, por eso las divinidades femeninas son las que más se tienen que temer, entre ellas destaca Astarté, más conocida como Ishtar es una de las divinidades más importantes de la mitología asirio-babilónica. Era una despiadada diosa de la fertilidad, de la guerra, el amor y el placer, fácilmente irascible y agresiva, además era hermana de la reina de los infiernos y por lo tanto la encargada de repoblar la tierra. La prostitución sagrada formaba parte del culto a Astarté ya que tuvo innumerables amantes con los cuales tan solo pasaba una hora pero era suficiente para denigrarlos y corromperlos con su fatídico amor⁵¹⁵. La devoción a esta diosa a pesar de ser contraria a la ley de Moisés llegó hasta el pueblo de Israel, incluso personajes de la talla de Salomón, según se dice tentado por mujeres extranjeras, se apartó del culto oficial para adorar a otros ídolos, entre ellos Astarté⁵¹⁶. Por este motivo los autores de la Biblia convirtieron a Astarté en una de las figuras por antonomasia del paganismo⁵¹⁷. D. G. Rosetti representa a Astarté [170] con sus manos colocadas cerca de sus órganos sexuales, lo cual hace referencia a su potente sexualidad y, además, parece situarla en los oscuros y profundos reinos del mal⁵¹⁸.

Perséfone también era la reina de los infiernos quien engañada por Hades come la granada prohibida, es decir, desobedece al igual que Eva y por lo tanto es condenada para toda la eternidad a vivir con los muertos entre las tinieblas. D. G. Rosetti la representa justo en el instante posterior a morder la granada [171], de nuevo con mirada ausente y aspecto pensativo, como si estuviera analizando las consecuencias del acto que acababa de realizar. Al igual que en la imagen de Astarté, D. G. Rosetti pinta a Perséfone en un lugar oscuro y estrecho con una pequeña apertura en el fondo que proporciona luz a la escena. Para E. Bornay esta

⁵¹³ E. Schuré comentará con respecto a este lienzo: "Par son idéal, le héros conscient aspire aux cimes, par sa passion, la femme conduit aux gouffres." Citado en VV. AA., *Le symbolism en Europe*, op. cit., p. 136. En BORNAY, Erika, op cit., p. 138.

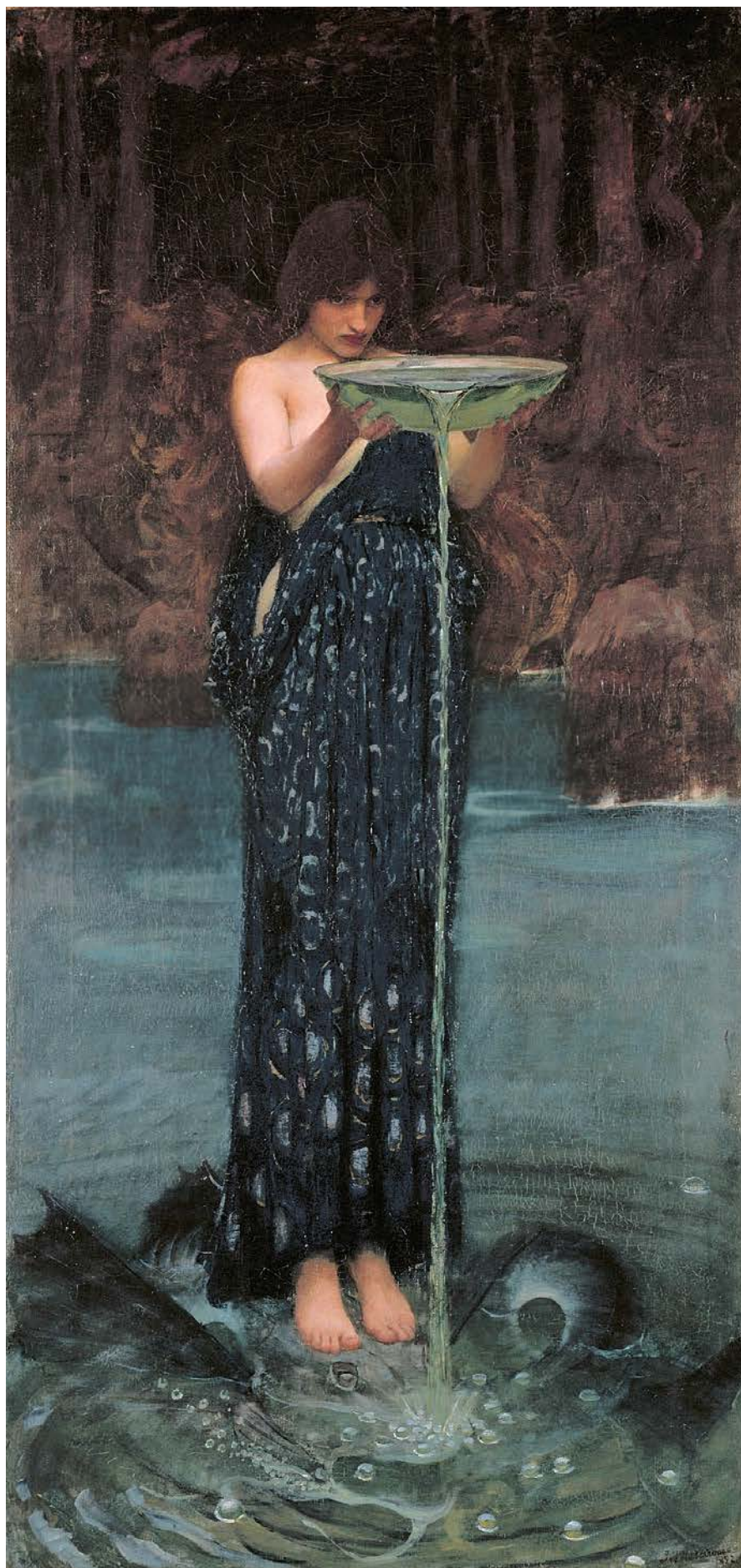
⁵¹⁴ BORNAY, Erika, op cit., p. 174.

⁵¹⁵ *Dictionnaire des Mythologies* (2 vols.). París: Flammarion, 1981. Esta diosa inspiró y dio nombre a una serie de poemas escritos por el francés Pierre Louys. En BORNAY, Erika, op cit., p. 166.

⁵¹⁶ Libro III, 11:1-5. En BORNAY, Erika, op cit., p. 166.

⁵¹⁷ BORNAY, Erika, op cit., p. 166.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 168.



[169] John William Waterhouse, *Circe envenenando el mar*, 1892.



[171] Dante Gabriel Rossetti, *Astarté Siriaca*, 1877.



[171] Dante Gabriel Rosseti, *Propserpina*, 1874.

imagen simboliza: “lo desconocido, las tinieblas, lo terrible, evocado una vez más mediante el recurso de la imagen de una mujer”⁵¹⁹.

III. 4. 4. 4. LAS MUJERES MONSTRUO

El carácter, el comportamiento y los actos de estas mujeres las envilecía hasta transformarlas en monstruos, aunque físicamente seguían siendo mujeres, además dicha apariencia era su mejor disfraz y su reclamo. Podrían ser consideradas como “hermosos monstruos”, a veces figuradamente pero en ocasiones también literalmente ya que la mayoría de los monstruos mitológicos, curiosamente, son femeninos. La cultura envileció dotándolas de rasgos propios de las bestias, convirtiéndolas así en grotescos híbridos que perseguirán la desgracia y la destrucción del hombre-héroe⁵²⁰. La unión o hibridación de la mujer con la bestia es una de las fusiones más malignas, es decir, una mujer convertida en monstruo se convierte en un icono genuino de maldad⁵²¹. La ogresa, o mujer-monstruo, como tantas otras figuras femeninas en el discurso de los artistas decadentes de final de siglo iba a convertirse en modelo de mujer fatal ya que les recordaba vínculos con antiguos mitos, con misterios que nunca se habían expuesto y, a su vez, se sentían cautivados por el hecho de que fueran mitad humanas mitad bestias⁵²². Una ogresa es una *femme fatale* solo que controlada por sus más bajos instintos y pasiones⁵²³: “it is the tempestuous loveliness of terror...”⁵²⁴, el propio S. Freud manifestaba la opinión de que las mujeres, no sin embargo los hombres, son bastante incapaces de “sublimar sus instintos”⁵²⁵. La obra de F. Khonopff es una metáfora sobre la asociación del hombre con la cultura el espíritu y la inteligencia y de la mujer, por el contrario, con la naturaleza y la materia. En su obra *La esfinge* contrapone al hombre, que en este caso es el ángel asociado a la pureza al salvajismo de la mujer, que en este caso está representada por la esfinge.

Una de las cualidades más sensuales de una mujer es el enigma, como ya entendieron los prerrafaelitas, aspecto que E. Munch plasma de manera muy acertada en su diario⁵²⁶: “la mujer, con sus múltiples facetas, es un misterio para el hombre. La mujer es al mismo tiempo una santa, una bruja y un infeliz ser abandonado”⁵²⁷. Pero no hay un ser más enigmático que la esfinge⁵²⁸, ogresa abominable y atroz que aterraba a los habitantes de Tebas engullendo a aquellos

⁵¹⁹ BORNAY, Erika, op cit., p. 171.

⁵²⁰ Ibíd., p. 276.

⁵²¹ Ibíd., p. 296.

⁵²² Ibíd., p. 258.

⁵²³ Ibíd., pp. 266-269.

⁵²⁴ “Es la belleza tempestuosa del terror”. Fragmento de un soneto que escribió Shelley para una imagen de Medusa erróneamente atribuida a Leonardo. En BORNAY, Erika, op cit., p. 269.

⁵²⁵ FREUD, Sigmund, *El malestar de la cultura*. Madrid: Alianza, 1970, p. 46. En BORNAY, Erika, op cit., p. 295.

⁵²⁶ Citado en VV. AA., *Edvard Munch, Symbols & Images*. Catálogo Exposición, Washington, National Gallery of Art, 1978-1979, p. 103. En BORNAY, Erika, op cit., p. 288.

⁵²⁷ BORNAY, Erika, op cit., p. 288.

⁵²⁸ LASCAULT, Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental*. París: Klincksieck, 1973. En BORNAY, Erika, op cit., p. 257.

que no eran capaces de solucionar a los enigmas que ésta proponía. Edipo, sin embargo, sí resuelve el enigma que le propone y le responde así:

“Escucha, aun cuando no quieras, Musa de mal agüero de los muertos, mi voz, que es el fin de tu locura. Te has referido al hombre, que cuando se arrastra por tierra, al principio, nace del vientre de la madre como indefenso cuadrúpedo y, al ser viejo, apoya su bastón como un tercer pie, cargando el cuello doblado por la vejez”⁵²⁹.

La esfinge tenía cabeza y pecho de mujer, cuerpo de león y alas de ave rapaz, su creación proviene de Egipto, donde se pensaba que era de género masculino, pero los griegos adoptaron también a esta figura a quien consideraron como femenina y veían como un funesto demonio que mataba y violaba a jóvenes muchachos⁵³⁰. Como la etimología de su nombre indica, la esfinge mata asfixiando y ahogando a sus víctimas. A pesar de las muchas concepciones que se han tenido de este terrible monstruo, la más común es que es: “una mujer-bestia portadora de enigmas”⁵³¹ que en el Romanticismo vivió una última aunque efímera etapa de gloria al transformarse en: “musa de estéticas envenenadas, diosa histérica que preside los altares de la cara oculta del siglo, un reverso del ferrocarril con aromas de adormidera”⁵³².

La esfinge aparece en muchas ocasiones en la literatura: *La tentación de San Antonio* de G. Flaubert, *A rebours* de J. K. Huysmans, *La esfinge* de O. Wilde, en textos clásicos como el citado anteriormente, etc. Pictóricamente es F. Von Stuck quien eleva de categoría a esta ogresa portadora de enigmas y la convierte en símbolo de la feminidad. En el beso de la esfinge 1895, una mujer-bestia fuerte, desprovista de alas y con una larga melena besa frenéticamente a un Edipo desnudo y embelesado que claudica derrotado entre sus brazos-garras. Años más tarde, prescindirá de las partes animales y la representará como una simple mujer quien por sí misma y sin ningún adorno posee suficiente poder erótico y un gran halo misterioso⁵³³. Aunque hubo varios artistas que se sintieron cautivados por el tema de la esfinge, por ejemplo F. Rops quien establece diferencias entre mujer y esfinge pero al mismo tiempo las hace socias y es que ambas son símbolo de maldad, enigma y sexualidad⁵³⁴; y G. Moreau quien para hacer su obra [174] se inspiró en el cuadro de Ingres de 1808 [173] y también en un poema de H. Heine plagado de referencias sadomasoquistas que dice así:

“Frente a la puerta, había una esfinge, un ser híbrido de horrores y placeres, cuerpo y garras de león, mujer por su cabeza y sus senos. ¡Una hermosa mujer! Su sabia mirada habla de salvajes placeres; los mudos labios se curvan en sonrisa de sosegada confianza. [...] y por fin, voluptuosamente, me abrazó, destrozando mi pobre cuerpo con sus leoninas garras. ¡Dulce tormento y delicioso dolor! ¡Placer y

⁵²⁹ ARISTÓFANES “El gramático”. *Argumento sobre Edipo Rey*.

⁵³⁰ PEDRAZA, Pilar, algunos aspectos de la *Esfinge en la cultura moderna*, separata del libro *Homenaje a José Antonio Maravall*. Valencia, 1986, p. 1 (175). En BORNAY, Erika, op cit., p 257.

⁵³¹ BORNAY, Erika, op cit., p. 257.

⁵³² PEDRAZA, Pilar, *La bella, enigma y pesadilla. (Esfinge, Medusa, Pantera...)*. Valencia: Almudín, 1983, p. 23. En BORNAY, Erika, op cit., p. 257.

⁵³³ BORNAY, Erika, op cit., p. 258.

⁵³⁴ *Ibíd.*, p. 264.

sufrimiento inconmensurables! Al mismo tiempo que el beso de su boca me hacia dichoso, sus garras me desgarraban horriblemente”⁵³⁵.



[172] Franz Von Stuck, *El beso de la esfinge*, 1895.

El cuadro está inundado por un salvaje erotismo, prueba de ello, entre otras cosas, es la lanza roja que porta Edipo, símbolo de la sexualidad masculina⁵³⁶, la actitud de la bella y enojada ogresa, la corta distancia entre ambos, la actitud corporal que ambos mantienen, etc.

⁵³⁵ Transcrito por H. Hofstätter, MOREAU, Gustave, *L'Assamateur de Rêves, écrits complets de Gustave Moreau*. París: Fontfroide, Bibliothèque Artistique & Littéraire, L'an MCMLXXXIV, pp. 66-67. Préface de Jean Paladilhe. Texte établie et annoté par Pierre-Louis Mathieu. En BORNAY, Erika, op cit., p. 136.

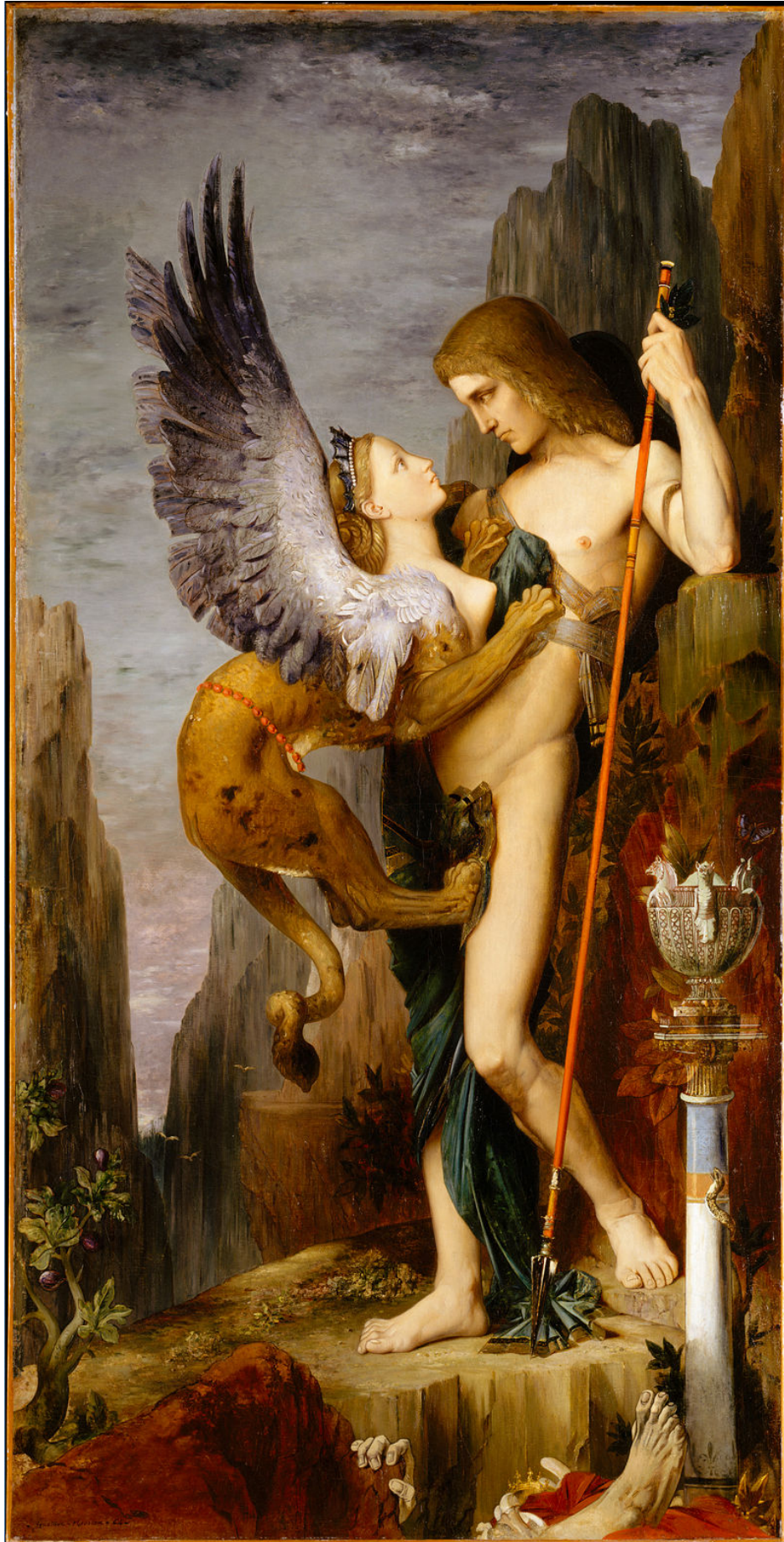
⁵³⁶ CIRLOT, Juan Eduardo, op. cit. En BORNAY, Erika, op cit., p. 136.



[173] Jean Auguste Dominique Ingres, *Edipo y la esfinge*, 1808-1827.

Otros perversos seres mitológicos femeninos son las sirenas que según explica Ovidio en la metamorfosis⁵³⁷, son hijas de Aquelarre. En un principio, según se cuenta en la Odisea, eran un híbrido entre mujer, de quien poseían cabeza y pecho al igual que la esfinge y el resto de cuerpo de ave. Contaban con una melodiosa voz

⁵³⁷ OVIDIO, [traducción, prologo y notas de F. C. Sainz de Robles], *Arte de Amar, Las metamorfosis*. Barcelona: Iberia, 1969, V, III, p. 148. En BORNAY, Erika, op cit., p. 275.



[174] Gustave Moreau, *Edipo y la esfinge*, 1864.

con la que atraían a los marineros que irremediablemente perecían al chocarse contra las rocas más cercanas a la costa, literalmente su nombre significa: “mujer que lía a los hombres con mágicas melopeas”⁵³⁸. Casi todos los artistas se sintieron fascinados por estas criaturas, especialmente A. Böcklin quien a lo largo de toda su vida realiza varios cuadros sobre sirenas, precisamente en el cuadro que lleva este mismo nombre las representa con esta primera apariencia mitad mujer mitad ave. En la parte inferior de la composición, apoyados sobre una roca se pueden ver cráneos y huesos de los marineros periclitados a causa de los engaños de las sirenas, es significativo que los restos de los cadáveres aparezcan “a sus pies”⁵³⁹. Una de las sirenas posee un cuerpo feo, flácido y aparentemente viejo, es un ser grotesco que hasta incluso puede resultar cómico; sin embargo la otra es una atractiva muchacha joven de largos cabellos, típicos rasgos de *femme fatale*⁵⁴⁰.

J. W. Waterhouse también se dejó cautivar por el tema de las sirenas y en su obra realizada en 1891 titulada *Ulises y las Sirenas* [177], será leal a la iconografía de Homero⁵⁴¹. Hacia la misma época en la que J. W. Waterhouse realizó esta obra, H. Draper realizó una pintura titulada de la misma forma sobre el mismo tema pero ya no son mitad mujer mitad ave, sino que tienen cuerpos completamente humanos figura que se corresponde más con el arquetipo de *femme fatale*, la mujer que tienta y engatusa, excepto una de ellas que tiene cola de pez⁵⁴².

Este inglés era un pintor bastante soñador y poseía cierta inclinación a idealizar el pasado y los propios mitos, en su obra se combinan perfectamente el academicismo narrativo victoriano y el ensueño prerrafaelita gracias a su portentosa técnica⁵⁴³. En su obra se hace patente la relación tan estrecha que existe entre las féminas y el agua reflejada a lo largo de los años en el arte europeo. Con la salvedad de que en el siglo XIX, y especialmente este artista, dan un giro siniestro a la figura de la náyade, previamente descritas como bellas muchachas, apasionadas por el baile y la música, con facultades o conocimientos para la sanación a las que se le dio un tratamiento tendencioso y se convirtieron en ninfas o sirenas.

J. W. Waterhouse, al igual que D. G. Rosetti, casi siempre representan igual a sus mujeres, de acuerdo con sus respectivos criterios de belleza y aunque las mujeres de J. W. Waterhouse no aparentan ser tan letales como las de D. G. Rosetti porque tienen un aspecto mucho más aniñado, sin embargo, el mero hecho de que estén en su obra hace alusión al peligro innato del sexo femenino, sobre todo en su relación con el hombre a quien siempre intentan atraer e interponerse en su camino para que acabe mal⁵⁴⁴. En una de sus obras, representa a una sirena sentada sobre unas rocas junto al mar que, al igual que la *Lady Lilith* [155] de D. G. Rosetti, está peinando su largo cabello pelirrojo y posee la mirada ausente. A pesar de su

⁵³⁸ PEDRAZA, Pilar, op. cit., p. 81. En BORNAY, Erika, op cit., p. 275.

⁵³⁹ Böcklin rechazará cualquier aproximación poética al mundo mitológico de la Antigüedad clásica, y siempre la representará desidealizada e incluso, desagradable. IRONSIDE, Robin, “Arnold Böcklin”. En: *Apollo*. Londres: marzo, 1975, p. 184. En BORNAY, Erika, op cit., p. 276.

⁵⁴⁰ BORNAY, Erika, op cit., p. 276.

⁵⁴¹ *Ibidem*.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 279.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 281.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 280.

apariencia inofensiva, este ser posee todos los atributos de una *femme fatale* con el añadido de ser una sirena que por su propia condición es un ser letal y mortífero.



[175] Arnold Böcklin, *Las sirenas*, 1873.



[176] Viktor Vasnetsov, *Sirena y Alkonost (Aves de alegría y tristeza)*, 1896.



[177] John William Waterhouse, *Ulises y las sirenas*, 1891.



[178] Albert Julius Olsson, *Donde yacen los corales*.

G. Moreau también representó a estos malignos seres en su obra *El poeta y la sirena* [180] donde el malvado híbrido retiene, probablemente por venganza, a un poeta en el interior de una caverna. Llama la atención que la sirena tiene un tamaño mucho mayor que el de el poeta que yace exhausto a los pies de la fémina y



[179] John William Waterhouse, *La sirena*, 1901.

que además no posee muchos rasgos varoniles⁵⁴⁵. Una vez más tiene una larga melena pelirroja que contrasta con las tonalidades verdosas y frías de la composición y sus piernas se unen en una única cola de pez que bien podría parecer una cola de serpiente⁵⁴⁶.

E. Burne Jones representó a una sirena que había conseguido arrastrar a un marinero hasta las profundidades del océano [181], donde obviamente, el humano no puede respirar y acabará muriendo. Este abrazo mortífero será el fin de este hombre que parece estar inconsciente mientras que la sirena dirige una triunfal y malvada sonrisa al espectador sabedora de su victoria⁵⁴⁷.

Las sirenas tienen su equivalente en la mitología eslava, son las conocidas como rusalki, ninfas de cabello largo que habitaban en las profundidades de los ríos y los lagos, solo acostumbran a salir de noche para subirse a los árboles para columpiarse. Estos espíritus demoníacos provenían, según las teorías más fiables, de las almas de muchachas jóvenes que habían fallecido antes de contraer matrimonio o de niños sin bautizar. Disfrutaban engatusando a los hombres con su risa y sus canciones para después ahogarles, aunque también son capaces de enamorarse de los mortales⁵⁴⁸.

Las harpías, en sus comienzos, tenían la misma forma que las sirenas en su origen, es decir mitad mujer mitad ave, pero mucho tiempo después Ariosto les añadió cola de serpiente. Son las mensajeras de Hades y por lo tanto habitan en el inframundo, se encargan de secuestrar almas, de hecho la palabra “harpía” significa secuestradora, y ya en sus representaciones pictóricas más antiguas, como en los vasos griegos, aparecían apresando a hombres con sus garras. Son conocidas por su latrocinio, su codicia y sus afiladas garras como cuchillas⁵⁴⁹.

Existían otros seres monstruosos femeninos como la hidra de Lerna a la que se tuvo que enfrentar Heracles a la cual representó E. Burne Jones en una de sus obras o las furias. Anteriormente también se han mencionado a las parcas o moiras y al igual que ellas existe un terrorífico trío de mujeres-monstruo llamadas las gorgonas hijas de Forcis y Ceto.

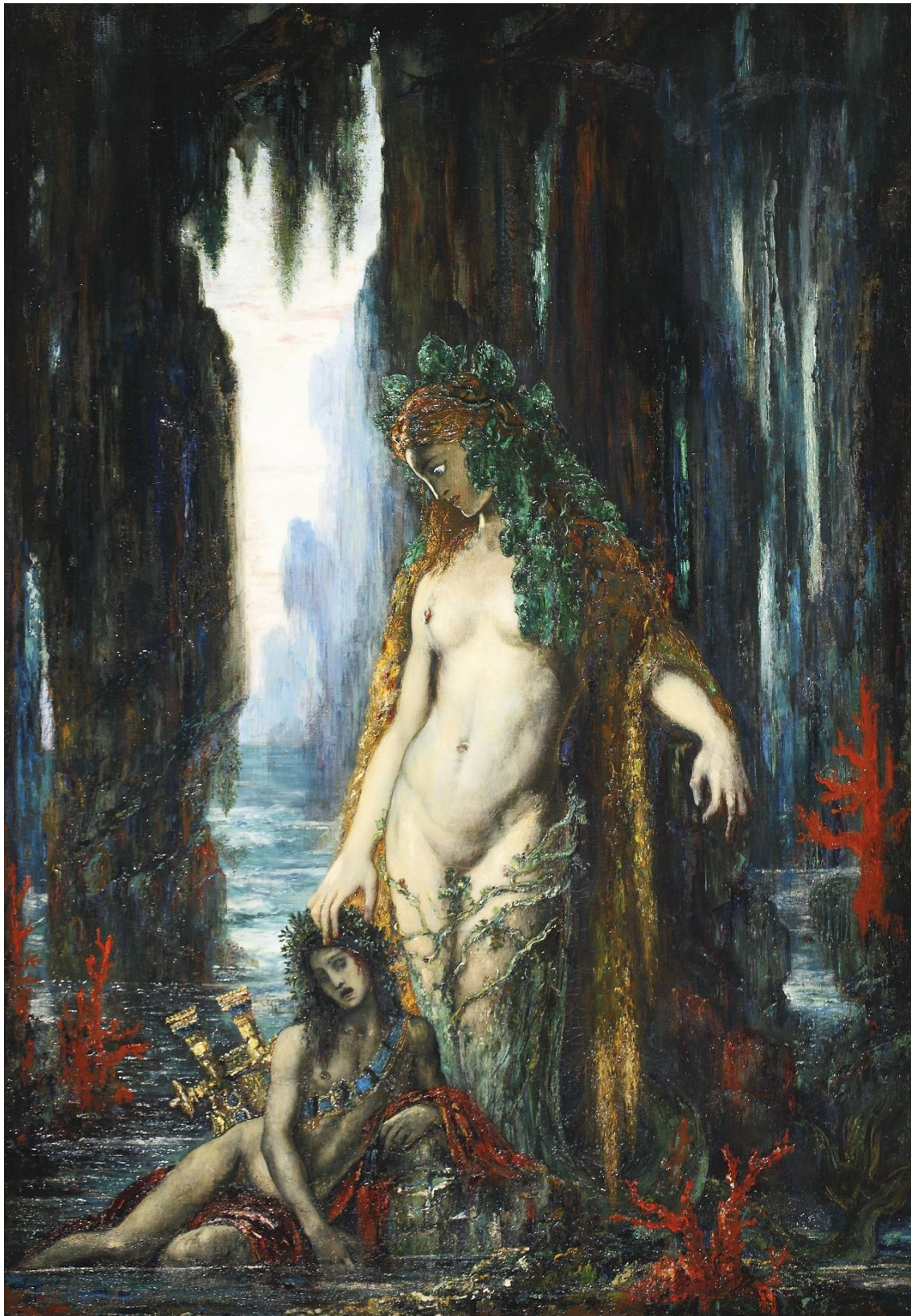
⁵⁴⁵ Cfr. *Infra.*, pp. 316 y ss. En BORNAY, Erika, op cit., p. 281.

⁵⁴⁶ BORNAY, Erika, op cit., p. 281.

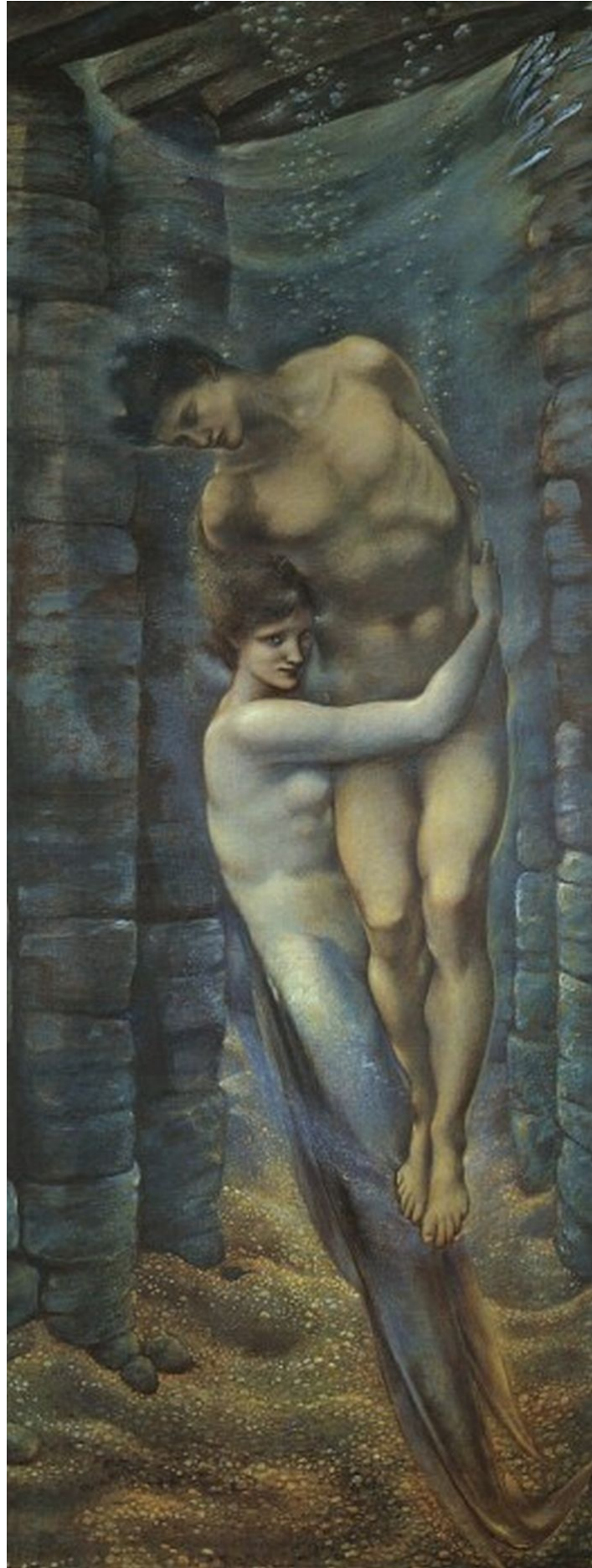
⁵⁴⁷ *Ibíd.*, p. 364.

⁵⁴⁸ Véase apartado V. 1. 1. de esta tesis doctoral.

⁵⁴⁹ BORNAY, Erika, op cit., p. 282.



[180] Gustave Moreau, *El poeta y la sirena*, 1894.



[181] Edward, Burne Jones, *Las profundidades del mar*, 1885.



[182] William Bouguereau, *Orestes y las furias*, 1862.

III. 4. 4. 1. MEDUSA, LA ATRACCIÓN DECIMONÓNICA POR EXCELENCIA

Uno de los mitos más trágicos, sangrientos y macabros es el de Medusa, hija del dios marino Forcis y el monstruo marino Ceto. Medusa era una de las tres Gorgonas, junto con sus hermanas Esteno y Euríale, solo que a diferencia de ellas, Medusa era mortal. Además, era una mujer muy bella, tanto es así que Poseidón, atraído por sus encantos, la poseyó en uno de los templos dedicados a Atenea, desatando así la ira de la diosa quien no pudiendo vengarse Poseidón, en este caso el criminal, se vengó de Medusa y la convirtió en un monstruo como sus hermanas. El aspecto de las Gorgonas varía según la fuente, algunas dicen que eran monstruos alados con colmillos de jabalí y lengua negra, pero el rasgo más característico era que tenían serpientes en lugar de cabellos y que podían petrificar con la mirada. No contenta con transformarla en semejante ser, Atenea fue un paso más allá y encomendó a Perseo la tarea de matar a Medusa, y con la ayuda de la propia diosa y de Hermes hábilmente consiguió su objetivo y le cortó la cabeza.



[183] Arnold Böcklin, *Medusa*, 1878.

“Era también, como la esfinge, un monstruo alado de garras afiladas, cuya cabeza tenía serpientes en lugar de cabellos⁵⁵⁰, si bien lo que la hacía más temible era su mirada penetrante que convertía a los hombres en piedra, incluso después de haberle sido arrancada la cabeza bajo la espalda de Perseo”⁵⁵¹.

Medusa ha sido representada pictóricamente en múltiples ocasiones ya que constituye un tema tremendamente recurrente tanto en la pintura como en la literatura que ha cautivado a muchísimos artistas durante toda la historia y, especialmente, a los artistas del siglo XIX. En la obra de A. Böcklin [183] sorprende la expresión del rostro de Medusa, muy diferente a la vista en otras representaciones pictóricas de otras épocas. En este caso, A. Böcklin parece que

⁵⁵⁰ Freud también se sintió atraído por el símbolo de la Gorgona. Para él, las serpientes de la cabeza son un sucedáneo del pene masculino, y como, según su interpretación, la multiplicación de símbolos fálicos significa castración, el terror a la Medusa será, por consiguiente, el terror a la castración. FREUD, Sigmund, *Obras completas*, vol. XXI. Buenos Aires: Santiago Rueda Ed., 1955, p. 53. Prólogo y notas de Ludovico Rosenthal. En BORNAY, Erika, op cit., p. 269.

⁵⁵¹ BORNAY, Erika, op cit., p. 269.

hace hincapié en la tristeza de Medusa, quien fue castigada severamente por ser víctima de un crimen.



[184] Detalle de *Finis*, Maximilian Pirner, 1887.

Medusa fue condenada a ser temida por la humanidad, a vivir en los confines de la tierra, cerca del reino de los muertos, para que nadie pudiera ser víctima de su mirada y allí esperaría la muerte rodeada de sus hermanas las Gorgonas que eran

de su misma naturaleza, es decir, Atenea a lo que verdaderamente condenó a Medusa fue a la soledad y al aislamiento, y eso fue la que la convirtió en un monstruo despiadado.



[185] Maximilian Pirner, *Medusa*, 1891.

La mayoría de los artistas del siglo XIX realizó su propia visión del mito de Medusa, entre ellos: A. Böcklin [183], L. Dreyfus Barney, F. Khnopff, C. Schwabe etc., etc., aunque algunos autores destacan por haber hecho varias versiones del tema el pintor M. Pirner quien representó a Medusa en solitario [185] y otra en la obra titulada *Finis* [184]; o F. Von Stuck quien realizó también una Medusa en solitario [186] y otra siendo utilizada para petrificar a otro hombre.

En la obra *Ishtar* [171], F. Khnopff combina dos terribles féminas, por un lado Ishtar, la cruel diosa de la sexualidad y de la muerte asirio-babilónica y a Medusa. Pero las combina de una forma absolutamente morbosa y grotesca. En la imagen aparece una bella mujer encadenada con expresión placentera y de sus genitales parecen salir o penetrar, no se puede especificar a ciencia cierta, una serie de lo que parecen ser tentáculos fálicos que forman la cabeza de una terrorífica

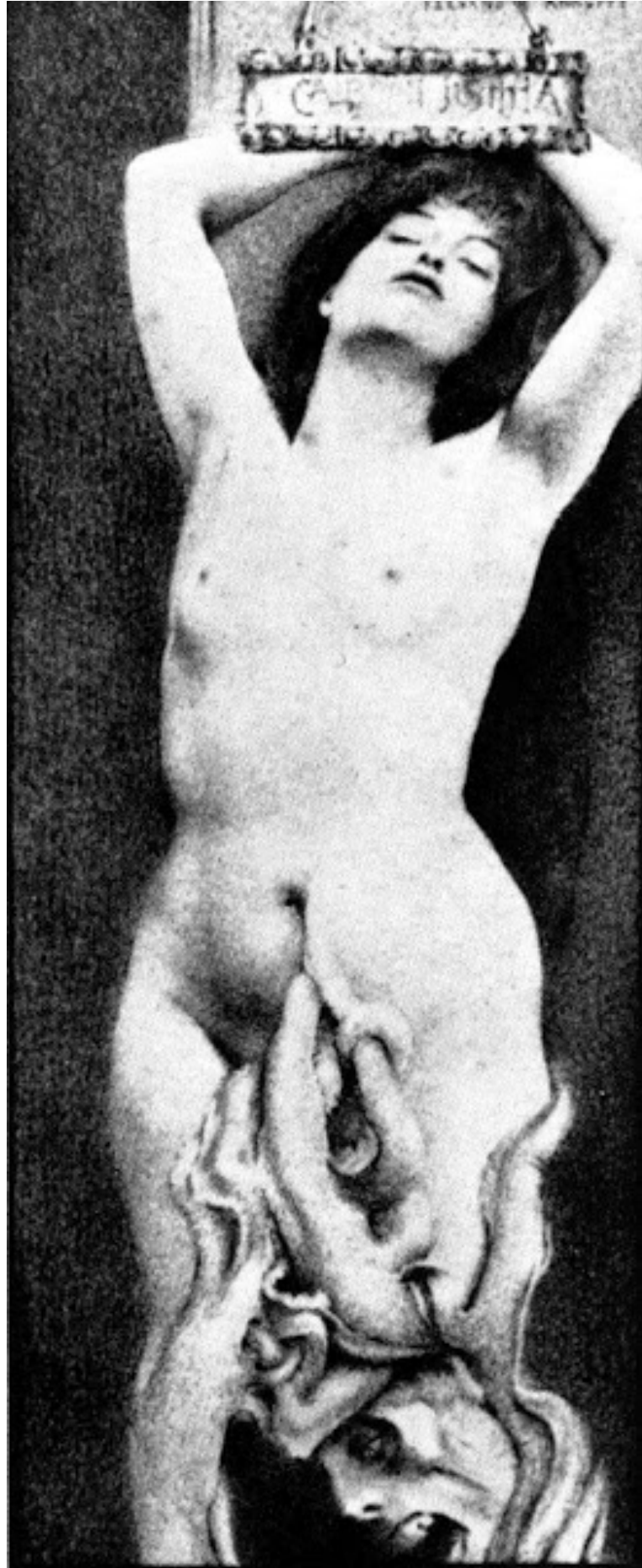
Medusa⁵⁵² esquelética que está gritando con una boca a la que le faltan piezas dentales. Solo existen dos interpretaciones posibles, o bien el monstruoso ser está castigando a la mujer por su lujuria amputando sus genitales y sus piernas, o bien el cuerpo de la mujer es solo una prolongación de alguna de las serpientes que forman parte de la cabeza de Medusa. En cualquier caso, en esta repulsiva imagen de profundo mal gusto concurren los conceptos: mujer, maldad, sexo, pecado y muerte, castigo ya que los artistas decadentes, de los que F. Khnopff formaba parte, creían que Medusa simbolizaba la creencia de que si una mujer seducía y poseía a un hombre, éste podía morir bien física o bien espiritualmente⁵⁵³.



[186] Franz Von Stuck, *Medusa*, 1892.

⁵⁵² Cfr. *Infra*, pp. 268 y ss. En BORNAY, Erika, op cit., p. 168.

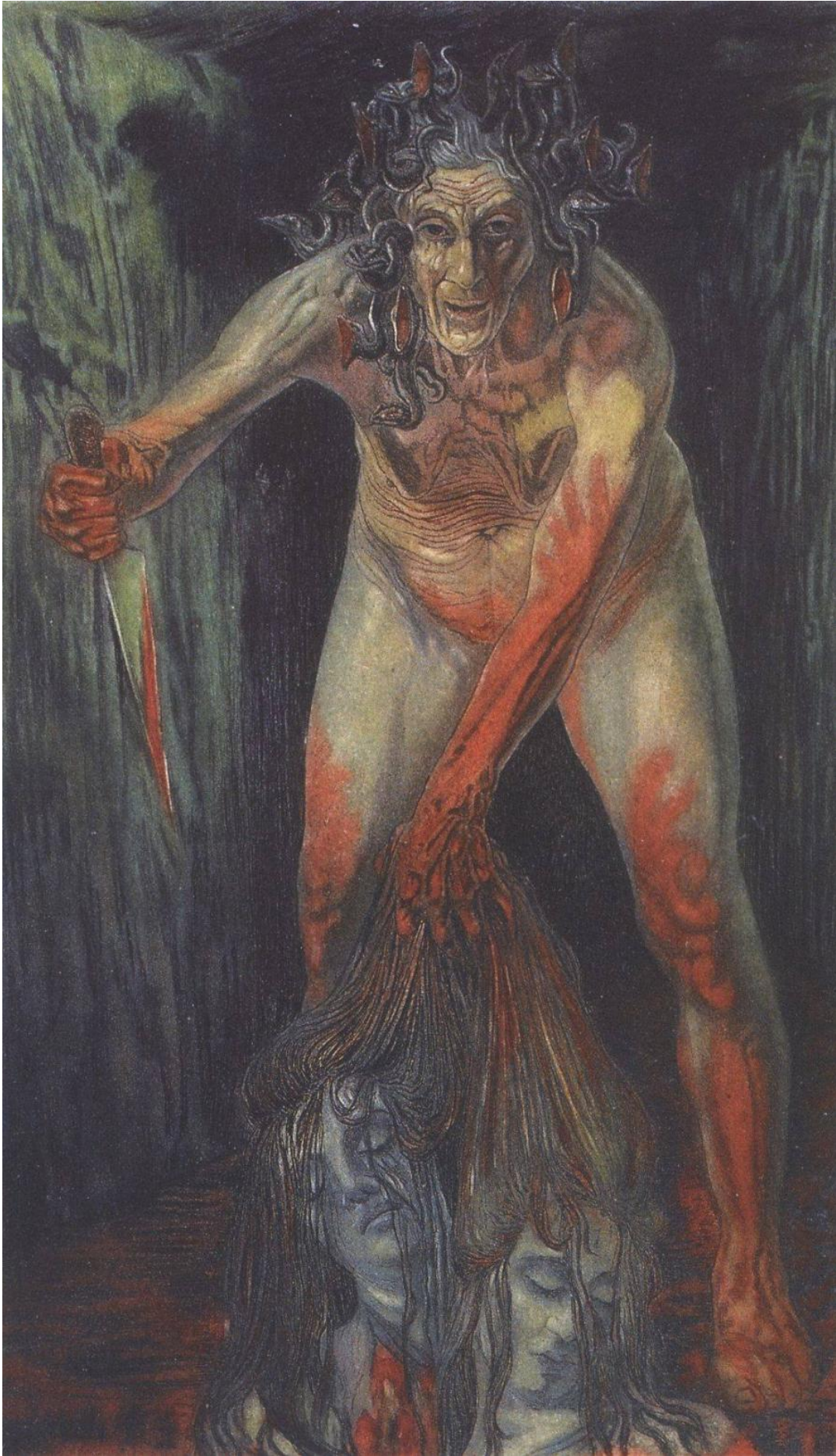
⁵⁵³ BORNAY, Erika, op cit., pp. 168-170.



[187] Fernand Khnopff, *Ishtar*, 1888.



[188] Jean Delville, *El ídolo de la perversidad*, 1891.



[189] Carlos Schwabe, *El barril del odio*, 1900.



[190] Laura Dreyfus Barney, *Medusa*, 1892.

La historia de Satán y Medusa tiene ciertas similitudes ya que los dos reciben un severo castigo, sufren la soledad y a causa de ella se vuelven malvados. Por este motivo el mito de Medusa posee muchas de las características que tanto atraían a los artistas decimonónicos: la decapitación, el aislamiento, la oscuridad, la apariencia grotesca, el hecho de que habitara cerca de la tierra de los muertos, etc. Lo cierto es que el hecho de que su decapitación haya sido tan famosa ha dado lugar a que se conozca perfectamente su rostro, pero se haya olvidado un poco su

cuerpo y no se sepa a ciencia cierta como era su tren inferior. Algunas versiones del mito cuentan que tenía alas, otras que tenía cola de serpiente y otras que poseía cuerpo humano de mujer... En el siglo XIX con su tendencia a erotizar la muerte y todo aquello que fuera grotesco, representaban a Medusa con cuerpo de mujer, en la mayoría de ocasiones joven, incluso algunos la representan como una mujer sumamente sexual y provocadora como J. Delvillle quien la representa como Ídolo de la perversidad [188], sin embargo otros como C. Schwabe la ven de una forma muy distinta [189]. La obra de éste último pintor constituye una de las obras que más elementos oscuros reúna de todas las que se muestran en este trabajo de investigación. El pintor representa a una Medusa anciana, cubierta de sangre por completo con un puñal en la mano y con un grupo de cabezas cogidas por el pelo en la otra. En esta anciana Medusa la nostalgia propia del paso del tiempo y de la vejez se ha convertido en odio, envidia y venganza, lo que a su vez la ha convertido en una asesina, peor aún, en una “decapitadora” como Judith.

III. 4. 4. 5. LA MUJER Y LA SERPIENTE, UNA RELACIÓN ERÓTICO-CÓMPLICE

Aunque sin duda alguna, el híbrido constituido por una mujer y un reptil estaba considerado como el peor y más terrorífico de todos ya que encarnaba la pura esencia de la maldad. Constituyó uno de los recursos más habituales y extendidos para representar a la mujer perversa tanto en la literatura como en las artes plásticas⁵⁵⁴. En dichas representaciones la parte humana de esta serpiente bíblica estaba constituida por una mujer de cabello largo y bellas y curvilíneas formas⁵⁵⁵ que poseía cola de serpiente.

La serpiente, reptil bíblico por antonomasia, es el animal que se asocia a la mujer por excelencia ya que existe entre ellos un nexo de unión íntimamente estrecho. Prueba de ello es la antiquísima asociación en la iconografía Europea de este animal con figuras femeninas en múltiples actitudes. A veces, aparecen como cómplices, como le suele ocurrir a Eva, en otras oraciones, dejan de ser meras cómplices para pasar a ser un solo ser como les ocurre a las bellas ogresas de la mitología clásica, y en el siglo XIX la relación entre ambos seres toma un cariz sexual. Esto se produce debido a los oscuros impulsos sexuales de los artistas decimonónicos, su gusto por lo grotesco y el hecho de que una serpiente no deja de ser un símbolo fálico, todo ello conforma una grotesca fantasía sexual. Un ejemplo literario es la *Salambó* de G. Flaubert en el que se narra el encuentro sexual entre Salambó, la hija de Amicar Barca, y una serpiente pitón. La historia causó verdadero furor porque aunque la complicidad entre la mujer y la serpiente siempre ha sido evidente tal y como demuestra la tradición pictórica pero desde el momento del pecado original, nadie la había llevado tanto al extremo como G. Flaubert. C. Strahtmann llevó este episodio concreto a la pintura [192] donde la pitón rodea con su cuerpo el de Salambó que yace tumbada con los ojos cerrados. El francés G. Ferrier también hizo su propia versión de la escena [193], aunque

⁵⁵⁴ BORNAY, Erika, op cit., p. 30.

⁵⁵⁵ Ibíd., p. 34.



[191] Jan Toorop, *Fatality*, 1893.



[192] Carl Strathmann, *Salambó*, 1894-1895.



[193] Gabriel Ferrier, *Salambó*, 1881.

ésta causó todavía más asombro ya que era mucho más sensual y además puso el acento en el placer y la lascivia de Salambó⁵⁵⁶.

El pintor K. Cox va un poco más allá y representa a Lilith manteniendo también una relación sexual con una serpiente todavía más explícita:

“La serpiente, que ha enlazado con sus anillos viscosos la cintura del cuerpo femenino, asciende, contorneado el pecho de la mujer, hasta llegar a la altura de su rostro, cuya boca alcanza con el obsceno rebenque de la suya”⁵⁵⁷.

El tema de una bella que se une a una bestia constituye algo extremadamente grotesco. Al igual que el hecho de pensar que mantienen relaciones sexuales alguien bello con alguien feo, alguien viejo con alguien joven, alguien delgado con alguien gordo, etc. Es decir, la idea de que los opuestos copulen es desagradable y grotesca por definición, quizás por la tendencia general a equilibrar las cosas.

El pintor que con mejor habilidad y de forma más reiterada plasmó en su obra la relación entre la mujer y la serpiente fue F. Von Stuck cautivado por el morbo, el cual casi siempre se halla presente en su pintura. Realizó varias versiones sobre el mismo tema: *Sensualidad* [195] (1891), *El pecado* [196] (1893) y *El vicio* [197] (1899) son las más conocidas de la exegesis que hace el artista sobre este conocido mito de la caída de Adán que F. Von Stuck simplifica representado a una serpiente enroscada en los contornos de un cuerpo femenino. Como la serpiente es un ser diabólico, voluptuoso y cautivador, F. Von Stuck transforma a la serpiente como símbolo de la mujer satánica que al mismo tiempo es atractiva y fatídica y cuya

⁵⁵⁶ BORNAY, Erika, op cit., pp. 223-224.

⁵⁵⁷ *Ibíd.*, p. 299.



[194] Franz Von Stuck, *El pecado*, 1893.

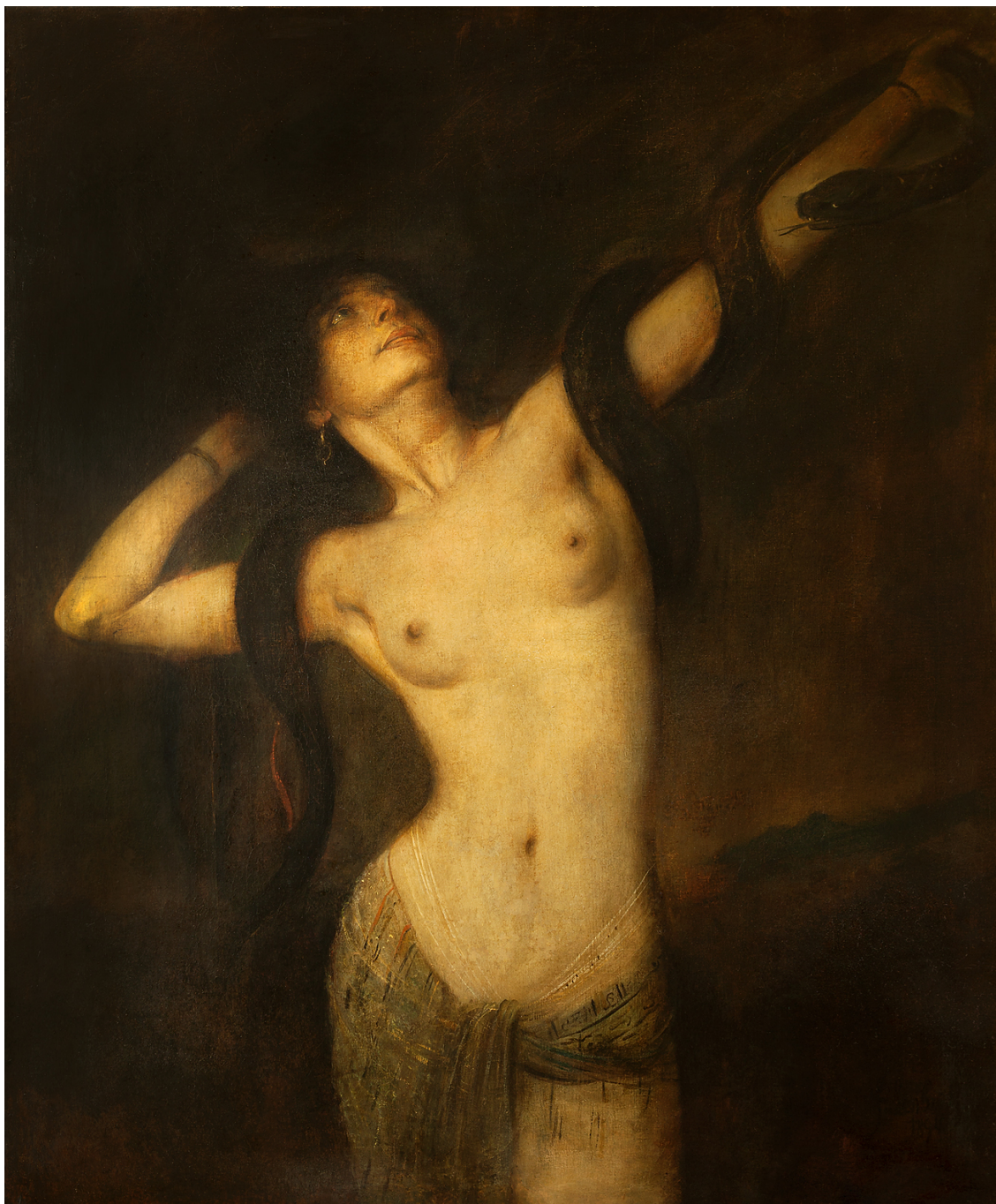


[195] Franz Von Stuck, *Sensualidad*, 1891.



[196] Franz Von Stuck, *El vicio*, 1899.

imagen gobernaba esta época. Es importante recalcar que la serpiente tiene connotaciones fálicas, lo que dota a las obras de una mayor carnalidad⁵⁵⁸.



[197] Franz von Lenbach, *La serpiente reina*, 1894.

⁵⁵⁸ BORNAY, Erika, op cit., pp. 299-301.

III. 4. 4. 6. LA MUJER Y EL DIABLO: ALIADOS INSEPARABLES

La mujer con cola de serpiente es una de las múltiples formas en las que puede presentarse el demonio⁵⁵⁹. La finalidad de fusionar a una mujer con una bestia es aportar mucho más salvajismo e irracionalidad a la figura de la mujer, pero si para más inri interviene la figura del diablo quien representa el misterio de lo inconsciente, el mal y el deseo en todas sus formas y variantes, entonces la desobediencia femenina roza lo blasfemo y lo abominable. Las ciencias ocultas y la magia negra estuvieron en boga entre los artistas, particularmente en los decadentes, especialmente en Francia, ejemplos de ello son la novela de J. K. Huysmans *Lá-bas* o las obras de E. Lévy donde impera la imagen de Satán. Aunque una de las mejores obras sobre el tema es *El retrato de Dorian Gray*⁵⁶⁰ de O. Wilde. El pintor por antonomasia del satanismo en la línea de C. Baudelaire fue sin duda F. Rops quien veía al diablo en primera instancia como el amo y señor del sexo y en segunda, el amo y señor de las mujeres, tal y como comentará a J. Péladan pronunciando unas palabras que aunque dichas en el siglo XIX recuerdan a los exagerados y perturbados avisos de los padres de la iglesia en la época Medieval: "l'homme est possédée de la femme, la femme possède du diable"⁵⁶¹.

Se veía a la mujer como la secuaz y la amante del diablo, obras literarias como *Las diabólicas* (1879), *Las satánicas* (1882) y *Naturalia* (1883) o pictóricas como *El diablo mostrando la mujer al pueblo* [198] de O. Greiner son prueba de ello⁵⁶².

"Foemina diabolo tribus assibus est mala peior"⁵⁶³.

Los hombres se ven tentados por las mujeres quienes les guían por las sendas del dominio y el aprovechamiento hacia el abismo, es decir hacia *La caída*, y en última instancia a la muerte.

De acuerdo con la opinión de grandes expertos como A. Schopenhauer y O. Weininger, la belleza en una mujer se entiende en muchas ocasiones como un regalo del diablo para provocar y "hacer pecar" al hombre, ella es un "hermoso demonio"⁵⁶⁴. Así la mujer se convierte en un instrumento del maligno, que al igual que él engaña porque les engatusa con su "belleza fatal" para posteriormente destruirles.

"Cuando por vez primera vio una mujer; y no como uno de los armeros de la casa real le contestara diciéndole, "eso se llama demonio y no tiene más misión ni oficio

⁵⁵⁹ BORNAY, Erika, op cit., p. 28.

⁵⁶⁰ Lo que viene a corroborar la apreciación de H. Jackson cuando afirma que en Gran Bretaña la "decadencia" fue principalmente un eco del movimiento francés, y no un producto de Inglaterra sino del Londres cosmopolita. JACKSON, Holbroock, *The Eighteen-Nineties*. Londres: Cape, 1931, p. 58. En BORNAY, Erika, op cit., p. 341.

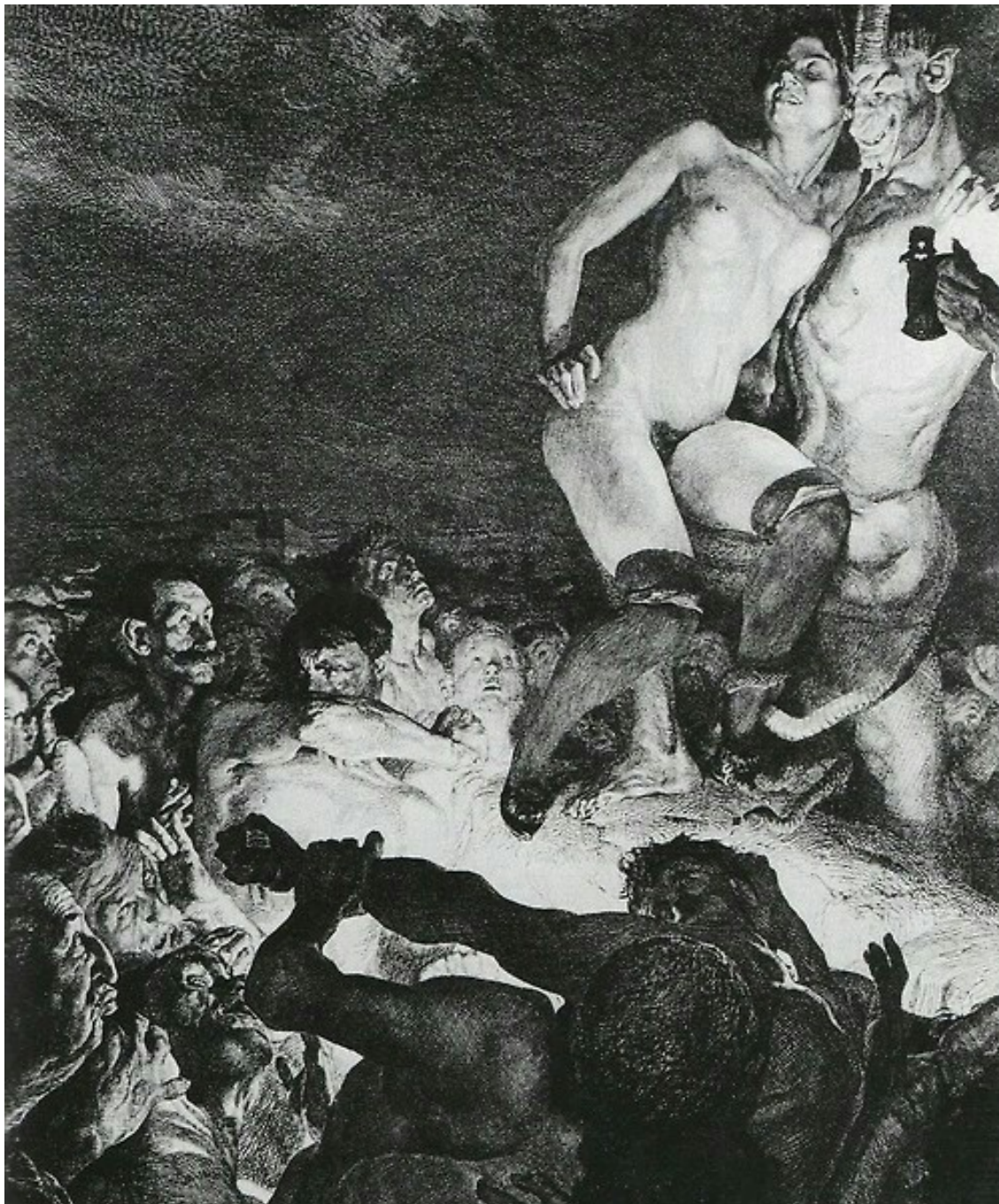
⁵⁶¹ "El hombre está poseído de la mujer, la mujer poseída del diablo". Citado en VV. AA., *Félicien Rops*. Catálogo Exposición. Bruselas: Museos reales de Bellas Artes de Bélgica, 1985, p. 50. En BORNAY, Erika, op cit., p. 341.

⁵⁶² BORNAY, Erika, op cit., p. 343.

⁵⁶³ "Una mujer mala es tres veces peor que el diablo". En BORNAY, Erika, op cit., p. 220.

⁵⁶⁴ BORNAY, Erika, op cit., p. 122.

que el de seducir a los hombres”, algunos días después, al preguntarle el rey: “dime hijo, ¿qué es lo que más te ha gustado de cuanto hasta ahora has visto?”, el príncipe niño respondió: “el demonio que seduce a los hombres; te aseguro que entre todo cuanto hasta ahora mis preceptores me han mostrado, nada me ha producido una impresión tan agradable como la que sentí al contemplar al demonio”⁵⁶⁵.



[198] Otto Greiner, *El diablo mostrando a la mujer al pueblo*, 1897.

⁵⁶⁵ VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza, 2t, 1982, p. 801. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., pp. 71-72.

“El diablo les enseña a las mujeres cuanto son, o más bien podrían enseñárselo ellas, en caso de que él lo ignorara”⁵⁶⁶.

A. Hacker opinaba que el eterno femenino era la razón de la ruina de los hombres. Así lo refleja en su obra *Circe* [199] donde representa a la bella hechicera desnuda sentada en una postura bastante sensual y a un grupo de hombres embelesados con ella. Circe es un gran ejemplo sobre lo que pueden engañar las apariencias ya que es una hermosa mujer y con su belleza atrae a sus víctimas, pero también es una malvada hechicera con un poder destructivo muy fuerte.

“Encarnación del espíritu que, en todas las épocas y en todos los sitios, llámese Lilith, Lamia o Gioconda, parecida a *La belle dame sans merci*, embruja el corazón y la cabeza de un hombre con su encanto [...]”⁵⁶⁷.

Como muestra toda esta iconografía sobre el poder destructor de la mujer, la visión de ésta como “musa inspiradora del artista” se oscureció y dio paso al pensamiento de que las mujeres castran y asesinan a los hombres que debían inspirar⁵⁶⁸.

“La mujer es la encarnación de la dominación del espíritu por el cuerpo es la tentadora que pone de relieve la naturaleza animal del hombre e impide su fusión con el ideal. Y aunque puede ser una musa inspiradora de la obra de arte, mucho más a menudo es su amenaza”⁵⁶⁹.

En *Pornócrates* se puede ver a este nueva *new woman* dominadora de hombres, ya que el cerdo simboliza o representa a los hombres, quizás incluso haya sido la propia mujer quien haya transformado al hombre en un cerdo, como ya haría la bruja Circe.

G. Moreau, D. G. Rosetti, E. B. Jones, J. W. Waterhouse y F. V. Stuck son los principales creadores de la representación pictórica de la *femme fatale* y sin duda Lilith es la figura por antonomasia de esta *femme fatale* malvada ya que posee los dos elementos más significativos y repetidos característicos de la mujer perversa: una larga melena, como reclamo sensual y a la serpiente como aliada y amante, cuya imagen es uno de los disfraces del diablo quien en ocasiones se fusiona con ella para incitar a otros al mal y al pecado o simplemente perjudicarles de alguna manera⁵⁷⁰.

La mayoría de todas estas mujeres son representadas como seres celosos, rencorosos, envidiosos, despechados y sobre todo vengativos. Casi se podría decir que la venganza es su signo característico común.

⁵⁶⁶ BARBEY D’AUREVILLY, Jules A., *Las Diabólicas*. Barcelona: Bruguera, 1984, p. 140. En BORNAY, Erika, op cit., p. 341.

⁵⁶⁷ W. Baring, en “Sarah Bernhardt”, Greenwood Press, S. A. Citado por C. Herrmann en su introducción de BERNHARDT, Sara, *Ma doublé vie. Mémoires* (2 vols.), vol. I. París: Editions des Femmes, 1980, pp. 17-18. En BORNAY, Erika, op cit., pp. 132-133.

⁵⁶⁸ BORNAY, Erika, op cit., p. 377.

⁵⁶⁹ *Ibíd.*, p. 98.

⁵⁷⁰ *Ibíd.*, p. 299.

En definitiva, la mujer será la perdición del hombre que le empuja primero al abismo, que es el sexo, y posteriormente a la muerte, quien también es una mujer, como demuestra el lienzo *La peste* [141] de A. Böcklin donde representa una fatídica visión apocalíptica de destrucción, caos, miedo y maldad. F. Rops, quien domina la mordacidad grotesca representa a la muerte como un esqueleto con ligero y un sombrero de flores⁵⁷¹.



[199] Arthur Hacker, *Circe*, 1893.

Quizás este tipo de representaciones pictóricas femeninas se deban a algún tipo de moda, pero la opción más plausible es que sea algo inherente en la cultura occidental en la que el cristianismo ha ejercido una gran influencia. Pero debido al elevadísimo número de obras que versan sobre el mismo tema, se descarta que sea una moda o una simple casualidad⁵⁷².

⁵⁷¹ BORNAY, Erika, op cit., p. 368.

⁵⁷² *Ibíd.*, p. 19.

III. 5. LAS BRUJAS

La brujería generó mucho interés en el siglo XIX y es que en este tema se combinan: satanismo, la mujer como símbolo del mal, la oscuridad, lo grotesco y la vuelta al pasado, concretamente a la Edad Media que tanto gustaba a los artistas románticos. Las brujas fueron protagonistas tanto en la literatura como en la pintura de esta época, y como es constante, muchas representaciones pictóricas estaban basadas en la literatura.



[200] Eugenio Lucas Velázquez, *Condenados por la Inquisición*, 1860.

En casi todas las sociedades cada individuo desempeña un rol determinado al cual se le asignan un tipo de tareas concretas, normalmente en la antigüedad el hombre se dedicaba a cazar o a combatir mientras que la mujer se quedaba en casa a coser, lavar, limpiar, etc. Lógicamente, estas tareas son muy diferentes entre sí, cazar y combatir requieren los cinco sentidos del individuo ya que son peligrosas y la propia vida del individuo está en juego, mientras que las tareas comúnmente asociadas antaño a las mujeres son más tranquilas y permiten estar pensando en otras cosas al mismo tiempo. En consecuencia, la mujer en soledad estudia su entorno, reflexiona y sueña, es entonces cuando crea a los dioses. Siente fascinación por el cielo, pero no se olvida de la tierra y de los problemas que hay en ella, por ello comienza a investigar las plantas y a utilizarlas para sanar a aquellos a

los que quiere. Así de sencillo es el inicio de la religión y de la ciencia porque la mujer era el centro de todo, hasta que entran en juego el juglar, el astrólogo o profeta, el nigromante, el sacerdote y el médico⁵⁷³.

En todo ese tiempo que pasa sola, sus únicos amigos son sus anhelos y su compañía la flora y la fauna del bosque porque la mujer siempre ha estado asociada a la naturaleza, que como decía J. Michelet:

“Ellos le hablan, nosotros sabemos de qué. Ellos despiertan en su alma las cosas que le decía su madre, su abuela, cosas antiguas, que, durante siglos, han pasado de mujer a mujer: el inocente recuerdo de los espíritus del lugar, conmovedora religión de familia que carecía de fuerza cuando se vivía en ruidosa comunidad, que ahora vuelve y frecuenta la cabaña solitaria [...] mundo singular, delicado de hadas y de duendes, hecho para el alma de la mujer. Cuando se agota la leyenda de los santos, esta otra leyenda más antigua e igualmente poética, de distinto estilo, vuelve a reinar secretamente, dulcemente en su mundo. Esta leyenda es como un tesoro para la mujer, el fantástico espejo en el que se mira embellecida”⁵⁷⁴.

En ciertos aspectos, las mujeres se parecen a los niños en su forma de pensar y es que ella no ve monstruos sino que: “todo lo ennoblece, lo humaniza. Tan humilde y creyéndose fea, la mujer ha dado su belleza, su encanto, a toda la naturaleza”⁵⁷⁵. Por ello atesoran tanto en su memoria como en su corazón la reminiscencia de los antiguos dioses que una vez “mueren” pasan a ser meros espectros aunque no por ello están libres de sufrimientos ya que aun pudiendo dejar que vivieran en los bosques se les incordia continuamente⁵⁷⁶.

“Una religión fuerte y viva, como lo fue el paganismo griego, empieza con la Sibila y termina con la bruja. La primera, virgen y bella lo arrulló a la luz del día, le dio el encanto y la aureola. Más tarde, enfermo, decaído, en las tinieblas de la Edad Media, en las landas y en los bosques, la bruja lo mantiene oculto; su intrépida piedad le alimento y le ayudo a sobrevivir. Así, para las religiones, la mujer es madre, tierna guardiana y nodriza fiel. Los dioses son como los hombres; nacen y mueren en su seno”⁵⁷⁷.

La propia naturaleza convierte al sexo femenino en hechiceras porque: “la mujer nace ya hada”⁵⁷⁸, pero con la llegada de Cristo y sus discípulos, las hadas, antiguamente consideradas como seres maravillosos y mágicos, se volvieron desagradables y molestas⁵⁷⁹.

J. Mone expuso la teoría de que la brujería es una religión que trata de tiempos atávicos, es decir, mucho más antigua que el cristianismo, y era en su origen una práctica secreta de las clases sociales más bajas. Las sociedades germánicas que vivían en la costa norte del mar negro tuvieron contacto tanto con el culto a Hécate como con el de Dionisos, de modo que los esclavos aceptaron para sí esos cultos y

⁵⁷³ MICHELET, Jules, op. cit., p. 29.

⁵⁷⁴ *Ibíd.*, p. 65.

⁵⁷⁵ *Ibíd.*, p. 68.

⁵⁷⁶ *Ibíd.*, p. 69.

⁵⁷⁷ *Ibíd.*, p. 30.

⁵⁷⁸ *Ibíd.*, p. 29.

⁵⁷⁹ *Ibíd.*, p. 66.

los combinaron hasta crear una religión propia cuyos rasgos más relevantes eran: la veneración a un dios en forma de cabra, la realización de orgias nocturnas y el ejercicio de la magia y el envenenamiento. Cuando los pueblos germánicos se desplazaron hacia occidente trasladaron a su vez con ellos esta religión y por ello no hay duda de que la apariencia de macho cabrío que se le atribuye al diablo durante el *Sabbat* proviene de una imagen deformada de Dionisos⁵⁸⁰.



[201] William Blake, *Hécate*, 1795.

Hasta el siglo XVIII en Europa se practicaba, tanto por reyes como por plebeyos, una religión muy anterior al Cristianismo que consistía en la veneración de un dios con cuernos y rostro doble al que los romanos llamaban Dianos o Jano, deidad de las cosechas y las estaciones al que se le otorgaba la capacidad para morir y volver a resucitar. Por ello J. Michelet opinaba que en un principio el *Sabbat* era un ritual de fertilidad, que con la llegada del cristianismo fue adquiriendo oscuras y blasfemas connotaciones. La inquisición y otras personas y organizaciones de parecido pensamiento, veían a Jano como la personificación de Satán por lo que su adoración se comenzó a considerar como un culto satánico. La brujería era la religión que más se practicaba durante la Edad Media, el cristianismo era solo para guardar las apariencias y, curiosamente, se practicaba en grupos pequeños de trece personas, doce integrantes corrientes tanto de sexo masculino como femenino y un oficiante, el mismo número que Jesús y sus apóstoles. Una vez que tuvo lugar la reforma, el cristianismo por fin tuvo la fuerza suficiente como para desbancar a su enemigo y comenzar la gran caza de brujas⁵⁸¹.

⁵⁸⁰ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., pp. 16-17.

⁵⁸¹ Ibíd., pp. 20-21.

Se empezó a considerar como brujería todo aquello que no fuera cristiano y la propia religión cristiana quiso acabar con ello. Todo lo que es perseguido tiende a ocultarse en las sombras y es entonces cuando corre el peligro de acercarse demasiado al culto al demonio. Y es que cuando alguien se ve obligado a ocultar o reprimir algo que en realidad quiere hacer suele llevarlo a cabo igualmente solo que en secreto y eso tiende a consumir a la persona pues no puede expresarse con libertad y a causa de ello tiende también a volverse oscuro, triste, taciturno y/o violento.

G. Tartarotti-Serbati y J. Grimm en *Notturmo delle lamie* (1749) y *Deutsche mythologie*, respectivamente, se percataron de que las convicciones folclóricas previas al cristianismo colaboraron, en cierta medida también, a la creación de la bruja⁵⁸². Por definición, la bruja es un ser con poder ascético capaz de hacer cosas excepcionales, si dicho poder es un don de Dios y lo utiliza para hacer el bien entonces recibe el nombre de curandera, santa o sabia, si por el contrario, dicho poder es un don del diablo se trata de una bruja perversa de las que vuela en escoba. Las brujas-curanderas y las brujas-voladoras son igual de poderosas, la diferencia clave es la finalidad a la que dedican sus poderes, y es que una bruja blanca tiende a ayudar a las personas, mientras que una bruja oscura es aquella que le entrega su alma a Satán, a cambio de algo, y en consecuencia ella debe servirle⁵⁸³. Esto ocurre porque son seres egoístas que solo piensan en sus propios fines y están dispuestas a traicionar, cometer crímenes, etc., con tal de lograr sus objetivos, por lo tanto ya son malvadas antes de darle su alma al demonio.

En la Edad Media no solo se prescinde por completo de la idea de la bruja blanca, sino que se configura una nueva concepción sobre la brujería completamente negra vinculada a Satán, ya que de no ser por él no existirían las brujas⁵⁸⁴ y es que ellas son sus siervas, ayudantes y cómplices. Aquí de nuevo interviene la idea de que la única mujer ideal es la virgen María mientras que la mujer real estaba completamente denostada, e incluso considerada como “el pequeño demonio del hogar”⁵⁸⁵. Con la razón se frenan las pasiones de la carne, con lo cual aquel que se deje llevar por sus pasiones es que no hace uso de la razón o tiene menos capacidad para razonar. Por ello, la mujer que estaba asociada a la naturaleza y a la materia también estaba considerada intelectualmente inferior y aunque le correspondiera a una mujer ser la diosa del mal, porque el mal es femenino, la muerte es femenina, la enfermedad es femenina, etc., la mentalidad masculina del momento no era capaz de concebir a un personaje tan poderoso e inteligente como un dios en femenino. Lo que se hizo fue feminizar a Satán y hacer que la mayoría de sus adeptos fueran mujeres⁵⁸⁶. Es necesario entender el fenómeno de la brujería occidental en el contexto de la eterna lucha del bien contra el mal, simbolizados por Dios y el demonio, respectivamente, pareja que dominará el panorama de la vida cristiana en la Edad Media⁵⁸⁷.

⁵⁸² MICHELET, Jules, op. cit., pp. 15-16.

⁵⁸³ *Ibíd.*, p. 11.

⁵⁸⁴ *Ibíd.*, p. 24.

⁵⁸⁵ *Ibíd.*, p. 64.

⁵⁸⁶ *Ibíd.*, pp. 70-71.

⁵⁸⁷ *Ibíd.*, p. 23.

Satán y sus vasallas las brujas no son más que el reflejo inverso de la religión cristiana, Satán es el dios del mal y el príncipe del mundo⁵⁸⁸. Es decir, al igual que los cristianos se reúnen periódicamente para celebrar la misa, las brujas también se congregaban para celebrar reuniones blasfemas y libertinas llamadas en un primer momento “sinagogas” y posteriormente *sabbats* o aquelarres. Estas reuniones tenían siempre lugar de noche en un cementerio, en un cruce de caminos y los más importantes en las cumbres de las montañas. Para poder llegar a tiempo a dichas reuniones las brujas podían volar aplicándose una pomada mágica, montadas en animales como carneros, cabras, cerdos, bueyes, caballos negros o en instrumentos tales como palos, palas, azadones y escobas. El aquelarre estaba dirigido por el diablo quien adquiría para la ocasión la forma de un híbrido monstruoso mitad hombre y mitad cabra, en ocasiones con garras de ave, como las sirenas, en lugar de manos y pies: “se sentaba en un elevado trono de ébano, mientras sus cuernos despedían resplandor y las llamas chisporroteaban en sus enormes ojos. La expresión de su cara era tenebrosa; su voz, ronca y aterradora”⁵⁸⁹. En la obra *La visión de Fausto* [202] el pintor L. R. Falero representa de una forma muy exquisita y academicista a un gran grupo de brujas volando de noche bajo la luz de la luna probablemente hacia un aquelarre. La mayoría de ellas vuelan sobre escobas aunque hay dos de ellas que lo hacen sobre un carnero y en la composición aparecen un murciélago y un gato negro, probablemente sean brujas metamorfoseadas en animales, una cualidad también atribuida al diablo y por tanto al mal. En cualquier caso, son animales negros y todo lo negro se asocia al demonio y el murciélago es una criatura nocturna muy relacionada con las prácticas brujeriles⁵⁹⁰. Todas son jóvenes y atractivas excepto dos de ellas: una es un esqueleto que sujeta con su mano una especie de reptil y la otra es una bruja vieja mucho más parecida a la imagen de bruja común y tradicional. Y es que la actitud para con la bruja es cruel ya que la imagen que se asocia a ella por excelencia es el de una mujer fea y vieja, como las brujas de *Macbeth*⁵⁹¹ y como el diablo.

“Prefiero convivir con león o dragón
a convivir con mujer mala.
La maldad de la mujer desfigura su semblante.
Oscurece su rostro como un oso”⁵⁹².

Tanto el vocablo sinagoga como aquelarre provienen del judaísmo, considerado históricamente como algo no solo contrario al cristianismo sino como una manera de idolatrar al demonio. El *Sabbat* no era más que un acto de sumisión de las brujas a su amo el demonio, por ello se postraban ante él y le rezaban llamándolo dios y señor mientras rechazaban en voz alta la religión cristiana. Hasta tal punto llegaba su sumisión que cada una de las brujas besaba al diablo en el pie izquierdo, sus órganos sexuales o en el ano⁵⁹³. Después del *Sabbat*, tenía lugar la burla de la misa, también conocida como misa negra donde el diablo ataviado con una vestimenta negra, mitra y camisola, instruía a sus adeptos de los peligros de volver

⁵⁸⁸ MICHELET, Jules, op. cit., p. 24.

⁵⁸⁹ *Ibíd.*, p. 13.

⁵⁹⁰ ARNAIZ, José Manuel, op. cit., p. 72.

⁵⁹¹ MICHELET, Jules, op. cit., p. 30.

⁵⁹² MARINÓ FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 69.

⁵⁹³ *Ibíd.*, pp. 13-14.



[202] Luis Ricardo Falero, *Brujas yendo al sabbath*, 1878.

a la cristiandad y les prometía un paraíso mucho mejor que el cielo cristiano. Después, se sentaba de nuevo en su negro trono y a cada uno de sus lados se hallaba el rey y la reina de los brujos, respectivamente, y sus seguidores le entregaban presentes tales como: harina, pasteles, trigo y aves e incluso a veces dinero⁵⁹⁴. F. Rops realiza una representación de una misa negra completamente siniestra [204], oscura y grotesca que escandaliza al mismo tiempo que pone los

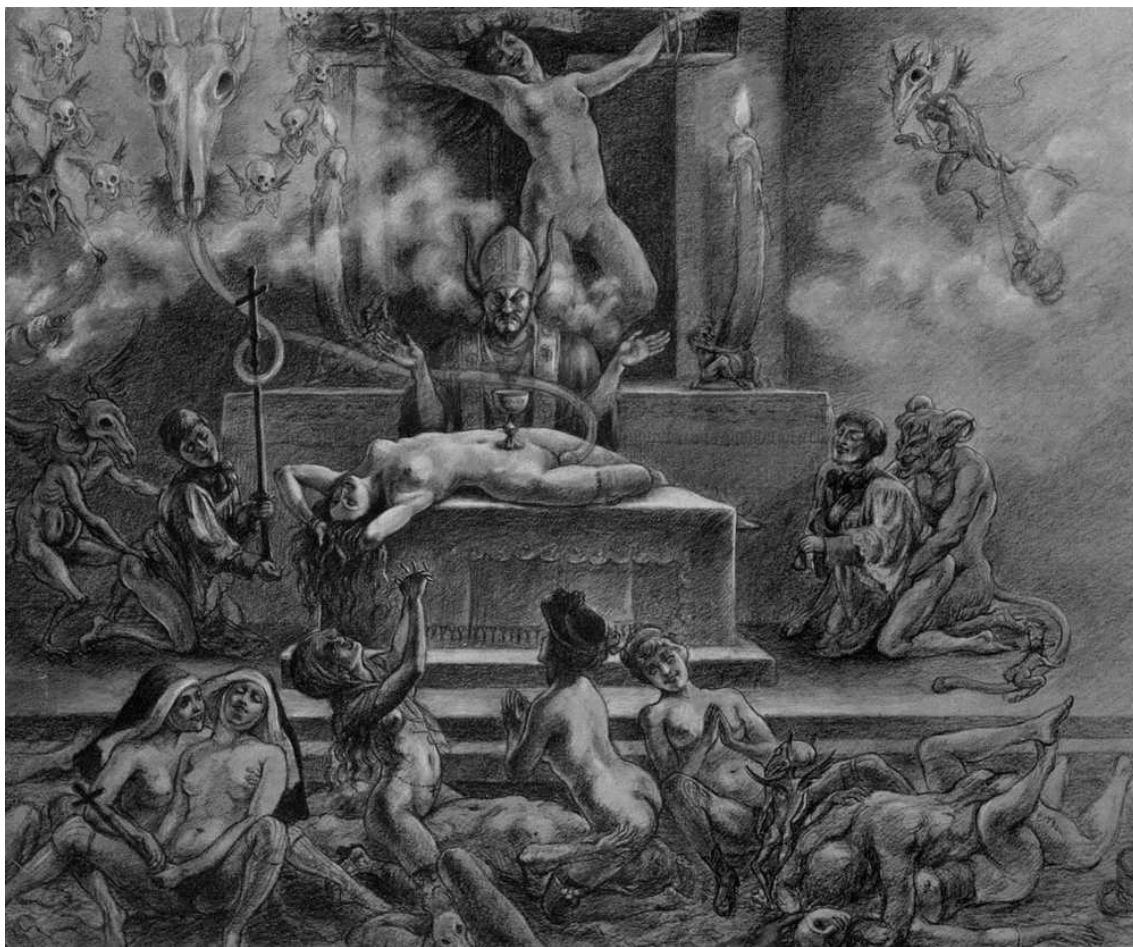
⁵⁹⁴ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 14.



[203] Francisco de Goya, *Vuelo de brujas*, hacia 1798.

pelos de punta. Sobre el altar principal hay una mujer a la cual se le introduce un falo que más bien parece una serpiente por su tamaño desde la calavera de un animal. El falso sacerdote lleva cuernos y en lugar de estar Cristo en la cruz hay una mujer que ríe maléficamente. El resto de los asistentes están manteniendo

relaciones sexuales entre ellos de todo tipo, las más significativas son las de demonios con mujeres y la lésbica entre dos religiosas.



[204] Félicien Rops, *Misa negra*, 1877.

“Es a ti a quien agrada oír los lamentos
que la triste humanidad exhala sordamente”⁵⁹⁵.

En este tipo de reuniones sacrílegas no eran meramente de carácter sexual, sino que se cometían atrocidades de todo tipo, como la que se muestra en la obra de O. Dandini titulada *Brujas en la misa negra* [205]. En ella un grupo de personas está despiezando unos cadáveres para después comérselos. En la pintura aparecen perros y otro tipo de bestias más feroces, parece que los asistentes al aquelarre pretenden primero saciar el apetito de estos seres antes de comenzar ellos mismos a deleitarse con su macabro festín. La escena tiene lugar de noche en mitad del bosque, la luz de la luna enfoca, precisamente, el cuerpo tieso y pálido de uno de los cadáveres mientras un hombre revuelve sus tripas para extraer sus maltrechas vísceras que posteriormente serán engullidas por los carroñeros necrófagos.

El mal busca aniquilar la vida⁵⁹⁶, por ello las brujas, al igual que Satán, solo utilizan su poder para corromper y destruir. Por lo tanto es lógico que sientan especial

⁵⁹⁵ MICHELET, Jules, op. cit., p. 20.

⁵⁹⁶ MARINÓ FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 273.



[205] Ottaviano Dandini, *Brujas en la misa negra*, siglo XVIII.

atracción por matar a los niños, especialmente a los recién nacidos y los niños pequeños, como en el caso de Lilith. Dentro de su fascinación por los niños, las brujas prefieren a los niños sin bautizar ya que todo forma parte de la lucha del mal contra el bien y por ello es preferible perjudicar a este tipo de niños de los cuales no se ha borrado la marca del pecado original⁵⁹⁷ y por lo tanto al morir van al purgatorio. Su mayor deleite era asesinar, cocinar y devorar a un niño recién nacido que todavía no hubiera sido bautizado. En imágenes como *El aquelarre* [206] de F. Goya, se ve como las brujas le ofrecen niños al maligno, uno de ellos

⁵⁹⁷ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 265.

vivo y el otro ya cadáver y en su obra *Las brujas* [207], puede verse como estos seres llevan una cesta llena de recién nacidos.



[206] Francisco de Goya, *El aquelarre*, 1823.



[207] Francisco de Goya, *El conjuro o Las brujas*, 1797-1798.

Los niños son seres inocentes y puros y por ello son modelo para la comunidad cristiana, el propio Jesús les dijo a sus apóstoles cuando éstos intentaban evitar que los niños le tocaran: “dejad que los niños se acerquen a mí, no se lo impidáis, porque de los que son como éstos es el reino de Dios. Yo os aseguro: el que no

reciba el reino de Dios como niño, no entrará en él”⁵⁹⁸. Como Satán y las brujas son el opuesto a la religión cristiana, esta es una razón de más para que quieran aniquilarles.

Las brujas, en su animadversión hacia la vida, producen la esterilidad de la tierra para que de ella no crezca nada, impidiendo así la reproducción y por lo tanto la vida y si no hay vida, Satán se hace fuerte⁵⁹⁹. Pero la esterilidad y la muerte, términos bastante similares de por sí, pueden entenderse literal o figuradamente, es decir pueden hacer alusión al cuerpo pero también al alma. San Francisco de Sales, en un capítulo titulado *De las sequedades y esterilidad del espíritu*, dice que el espíritu que carece de entusiasmo es más bien: “una tierra desierta, infructuosa y estéril en la que no hay senda ni camino para encontrar a Dios, ni manantial alguno de gracia que pueda regarle, pues las sequedades la dejaron al parecer, totalmente inculta”⁶⁰⁰ y de la muerte dice que: “si es natural, mata únicamente al cuerpo; pero el pecado que comienza con la mujer mata al alma, privándola de la gracia, y arrastra igualmente al cuerpo en el castigo por el pecado”⁶⁰¹.



[208] Viktor Vasnetsov, *Baba Yaga*, 1917.

⁵⁹⁸ Mc 10, 13-15. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 264.

⁵⁹⁹ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 267.

⁶⁰⁰ SAN FRANCISCO DE SALES, *Introducción a la vida devota*. Madrid: Apostolado de la prensa, 1948, p. 279. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 281.

⁶⁰¹ KRAEMER y SPRENGER, op. cit., p. 106. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 281.



[209] John William Waterhouse, *Círculo mágico*, 1886.

Las brujas habitaban en lugares solitarios, siniestros, malditos, derruidos y con escombros, es decir, en los lugares más agrestes. Donde sino, ya que eran fugitivas perseguidas por todos y además estaban malditas. Pero al mismo tiempo les gustaba vivir cerca de la naturaleza ya que ésta es hermana y ayudante de la bruja⁶⁰². La idea más extendida, que es la transmitida por los cuentos populares, es que las brujas viven en pequeñas cabañas perdidas y ocultas entre los bosques, donde pueden hacer sus pócimas y sus conjuros sin temor a ser vistas. La figura de Baba-yaga [208] procedente de la mitología eslava sería lo más cercano al prototipo de bruja o la imagen arquetípica que se tiene de ellas. Físicamente es una mujer vieja de cabello largo y blanco con nariz pronunciada y bastante desdentada que vive aislada en mitad del bosque. Cuenta la leyenda que su casa tenía piernas y así podía ir cambiando de ubicación para no ser capturada. Por supuesto también raptaba a niños para comérselos.

Hay algunos elementos que tienen una estrecha vinculación con las brujas, especialmente gracias al folclore popular, como por ejemplo la aguja, el huso y el peine de telar, elementos propios de actividades que realizan mujeres pero que también puede convertirse en armas punzantes propias también de mujeres con las que podrían arrebatarse la vida, lo que las convierte en satánicas. Estos elementos, por ejemplo, juegan un papel fundamental en el cuento popular de *La Bella Durmiente*, que ya aparece en 1697 en *Los cuentos de mamá gansa* de C. Perrault y que proviene de la tradición oral de un italiano llamado G. Basile del siglo XVII, en el que un hada perversa y vengativa lanza un malvado hechizo hacia la princesa por el que cuando cumpla quince años se pinchará con el huso de una rueca y morirá. Del mismo modo, la manzana también es un elemento del mal, desde la manzana de Eva que extendió por el mundo el pecado y la muerte, hasta la manzana envenenada de *Blancanieves*, que se encuentra en el volumen *Cuentos de la infancia y el hogar* escrito por los hermanos Grimm en 1812. Y es que la manzana es símbolo de vida, por ello el mal, sirviéndose de engaños y trampas, entrega una manzana aparentando entregar vida cuando en realidad está entregando muerte⁶⁰³.

En definitiva, la concepción que se tenía de la bruja en la Europa occidental cristiana es que eran apóstatas, asesinas y lo único que buscaban era ocasionar el mal. Los lugares europeos con más tradición brujo⁶⁰⁴ eran Galicia, Inglaterra, Alemania y Francia⁶⁰⁵. Con el paso del tiempo, solamente las personas escasamente formadas intelectualmente creían en este tipo de brujas, demonios y demás seres sobrenaturales, por ello en el siglo XVIII y a principios del XIX, debido a la Ilustración y a las mejoras culturales, eran pocas las personas que creían en estos seres fantásticos. Por ello, algunos artistas como F. Goya utilizarán a las brujas y demás seres fantásticos como una alegoría de la ignorancia, un vestigio de ese antiguo mundo que creía en monstruos y fantasmas.

⁶⁰² MICHELET, Jules, op. cit., p. 30-31.

⁶⁰³ Ibíd., p. 247.

⁶⁰⁴ LISÓN TOLOSANA, Carmelo, *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia*. Madrid: Akal, 1980, p. 67. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 242.

⁶⁰⁵ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., pp. 14-15.



[210] Thomas Ralph Spence, *La bella durmiente*.

Sin embargo, J. Michelet, historiador francés, y ferviente y vetusto romántico, ofrece un nuevo punto de vista mucho más acorde con la época sobre la bruja sosteniendo la teoría de que la figura de la bruja surge en épocas de desesperanza y en dichas épocas la iglesia achaca esa desesperanza a la bruja⁶⁰⁶, es decir, sirve como chivo expiatorio. J. Michelet opina que la figura idónea para reinar en tiempos de angustia era una mujer ya que, por ejemplo, en la mujer de un siervo confluyen todas las calamidades: las que comparte con su esposo y las que la naturaleza y/o la iglesia atribuyen al sexo femenino. Como es la primera en padecer, va a ser la primera en sublevarse de modo que se hace bruja⁶⁰⁷, esto es lo que le ocurre a la *new woman* del siglo XIX. El problema es que al sublevarse algunas mujeres se vuelven malvadas y forajidas y las ciencias ocultas y la magia negra⁶⁰⁸ suelen focalizar su atención en este tipo de féminas porque desde luego no buscan una imagen de la virgen, sino la de Lilith⁶⁰⁹. La mujer tanto por amor como por venganza es capaz de transformarse tanto en la criatura más dócil, buena y blanca como en la más terrible, oscura y vengativa de todas. También es verdad que es muy fácil y recurrente atacar a una mujer calificándola como celosa al mismo tiempo que a un hombre de codicioso⁶¹⁰.

“Una sorda rebelión agita los campos. Desengañada de cualquier esperanza positiva y política, la rebelión se alimenta de “extraños sueños”, ricos en milagros, de locuras absurdas y maravillosas”. Pero no le basta el alimento de la leyenda. El pueblo desea que un individuo, nacido de su seno, se atreva a ejercer las “magistraturas” naturales

⁶⁰⁶ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 35.

⁶⁰⁷ MICHELET, Jules, op. cit., p. 23.

⁶⁰⁸ VV. AA., “Mysticism and occultism in modern art”. En: *Art Journal*. Nueva York, 1987, spring, vol. 46, núm. 1. En BORNAY, Erika, op. cit., pp. 106.

⁶⁰⁹ BORNAY, Erika, op. cit., pp. 106.

⁶¹⁰ MICHELET, Jules, op. cit., p. 32.

de la colectividad: la curación de los enfermos, el consuelo de los afligidos, el culto a los muertos, la organización de las fiestas. La dimisión del sacerdote y del señor supone la llegada de la bruja”⁶¹¹.

J. Michelet imagina que los aquelarres tienen lugar en los siglos XII, XIII y XIV, es decir, cuando la imagen de la nobleza y el clero estaban completamente desprestigiadas. Por ello mantiene en su obra *La bruja* que data de 1862 que la brujería no es más que una manifestación del descontento que reinaba y una sublevación contra el orden existente, algo muy parecido a la rebeldía romántica. Por ello J. Michelet, romántico empedernido, no coloca en el centro del aquelarre al diablo, sino a una mujer treintañera: “con un rostro parecido al de Medea, una belleza nacida de los sufrimientos, de mirada profunda, trágica y febril, con un torrente de cabellos negros y salvajes que le caen a ambos lados descuidadamente, como olas de serpientes. Sobre la cabeza quizá una corona de verbena, como la hiedra de las tumbas, como las violetas de la muerte”⁶¹². Esta mujer es un personaje romántico conocido como la sacerdotisa de culto a la cual J. Michelet asigna la autoría, constitución y realización del aquelarre. Ella representa a satanás considerado en primer lugar como “el gran siervo de la rebelión” ya que se alzó en contra de Dios quien abusivamente le expulsó del cielo, y en segundo lugar como el dios de la naturaleza que el cobijó en su seno después de haber sido despreciada por la iglesia⁶¹³.



[211] Adolf Hirémy-Hirschl, *Las almas de Acheron*, 1898.

A veces la Iglesia de Roma, en otras palabras la “correcta”, también se ha convertido en la iglesia del mal: “madre de las fornicaciones, gran Babilonia, cortesana y basílica del diablo, sinagoga de Satán [...]”⁶¹⁴. Se ha aprovechado del

⁶¹¹ MICHELET, Jules, op. cit., pp. 22-23.

⁶¹² MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., pp. 17-18.

⁶¹³ *Ibíd.*, p. 18.

⁶¹⁴ *Ibíd.*, p. 24.

hecho de que la mujer nunca ha estado muy valorada en la sociedad y siempre se la ha considerado inferior al hombre, por ello la ha culpado de muchos males sociales injustamente. El miedo a la bruja también sirve como método de control y su existencia da explicación a fenómenos aciagos que tienen lugar⁶¹⁵.

“No es más que una enemiga de la amistad, un castigo inevitable, un mal necesario, una tentación natural, una calamidad deseada, un peligro doméstico, un detrimento encantador, un mal de la naturaleza pintado con bellos colores. Y como es pecado divorciarse de ella también es una tortura necesaria; y como no se puede cometer adulterio, o hay que divorciarse o sostener una lucha diaria con ella”⁶¹⁶.

Si bien es cierto que la iglesia se excedió en su caza de brujas, también es una certeza la presencia del mal en el mundo y de personas malas, por lo tanto no se puede negar que personas humanas formaran grupos y llegaran a tener este tipo de reuniones sacrílegas⁶¹⁷. En cualquier caso, si este tipo de bruja existiera, tal y como la describía la iglesia, sería una mujer enferma que no está en sus cabales porque, ¿quién en su sano juicio preferiría al diablo antes que a Dios? Solo sería posible a cambio de algo ya que nadie entrega su lealtad y su fidelidad de forma gratuita, a no ser que sea por amor. Por mucha atracción y curiosidad que pueda causar la oscuridad, se vive mejor en la luz porque la oscuridad al igual que la ficción, atrae cuando se ve desde la distancia pero si uno está sumido en la oscuridad solo quiere salir de ella.



[212] Max Klinger, *La bruja y el murciélago*, 1880.

Durante casi toda la historia la bruja ha estado presente, incluso se podría decir que ha sido una de las protagonistas fundamentales, y que incluso su presencia ha sido necesaria, tan villana y heroína al mismo tiempo. Gran parte del progreso industrial y del conocimiento médico proviene de la mujer, porque en muchas ocasiones, solo ellas tienen la capacidad de ver la luz en las sombras, por ello crea

⁶¹⁵ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 381.

⁶¹⁶ Cit. KONING, Frederik, op. cit., pp. 188 y 189. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 69.

⁶¹⁷ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 15.

dioses nuevos a partir de los antiguos, ella transforma al Satán monstruoso del pasado en el Satán héroe rebelde del futuro⁶¹⁸.

⁶¹⁸ MICHELET, Jules, op. cit., p. 31.

III. 6. VAMPIROS

Debido al gusto de los artistas y de la sociedad en general, se retoma uno de los mitos más antiguos y más famosos de todas las épocas: los vampiros. En 1797 J. W. Von Goethe, inspirado por ciertas historias eslavas y húngaras de vampiros, escribe una obra donde narra la sombría historia de *La novia de Corinto* en la que la protagonista tiene un especial gusto por la sangre humana, es decir, convierte a la joven muchacha en una vampiresa⁶¹⁹.

“Por vindicar la dicha arrebatada,
la tumba abandoné, de hallar ansiosa
al amante perdido y la caliente
sangre del corazón, sorberle toda.
Luego buscaré otro
corazón juvenil,
y así todos mi sed han de extinguir”⁶²⁰.

Existen otros ejemplos literarios con rasgos vampíricos como la emperatriz Faustina que fue creada por Satanás en lo que podría denominarse un desafío a Dios:

“Ella amaba los juegos que los hombres jugaban con la muerte, donde la muerte debe vencer; como si la sangre y el aliento de los hombres asesinados reanimasen a Faustina”⁶²¹.

En 1894, también el escritor R. De Gourmont describe en una de sus novelas la atracción y el miedo del protagonista Aubert ante las “vampíricas” apetencias de su amante: “Sarah mordía - pues era de aquellas mujeres que solo sienten la carne bajo los dientes-, mordía con sus dientes nacarados [...]”⁶²². Otro ejemplo es la novela titulada *Carmilla*, inspirada en Erzsébet Báthory [213], más conocida como “la condesa sangrienta”. Esta mujer se casó muy joven con Ferenc Nadasdy, apodado El Caballero Negro de Hungría, ambos compartían su afán por torturar y maltratar a todo ser viviente que se cruzara en su camino. A raíz de la muerte de su marido su demencia se tornó aún mayor, expulsó a su familia política del castillo y se dedicó en exclusiva a hacer el mal. Su obsesión por mantener la juventud llegó a tal extremo que veía sangre de jóvenes doncellas, se bañaba con su sangre e incluso les arrancaba trozos de carne mientras aún seguían con vida para

⁶¹⁹ Aquí el autor suprime una palabra chocante. Goethe, tan noble en la forma, no lo es tanto en el espíritu. Estropea la maravillosa historia, ensucia lo griego con una horrible idea eslava. En el momento en que lloran, hace de la joven un vampiro. Ella viene porque necesita sangre, la sangre de su corazón. Y les hace decir fríamente una cosa impía e inmundada: “cuando acabe con él, tendré a otros; la juventud sucumbirá a mi furor”. En MICHELET, Jules, op. cit., p. 50.

⁶²⁰ GOETHE, Johan Wolfgang, “La novia de Corinto”. En: *Obras literarias* (2 vols.). Madrid: Aguilar, 1944. Prólogo y notas de R Cansinos Asens. En BORNAY, Erika, op. cit., p. 285.

⁶²¹ Citado por PRAZ, Mario, *La carne la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas: Monte Ávila, 1969, p. 243. En BORNAY, Erika, op. cit., p. 121.

⁶²² GOURMONT, Remy de, *Histoires Magiques*. París: Mercure de France, 1916 (1.ª edición 1894), p. 82. En BORNAY, Erika, op. cit., p. 27.



[213] Erzsébet Báthory alias “La condesa sangrienta”, siglo XVI.

restregárselas por su cuerpo⁶²³. Se dice que *Carmille* fue la inspiradora de la novela *Drácula* [215] que a su vez también se inspira en un personaje real, en este caso el emperador Vlad III conocido como “el empalador”, príncipe de Valaquia en el siglo

⁶²³La fragua de Vulcano. Los malos de la historia: Elizabeth Bathory [en línea] [consultado 10/05/18]. Disponible en: <http://mercadosmedievalesyrenacentistas.blogspot.com.es/2013/02/los-malos-de-la-historia-elizabeth.html>.

XV. En consecuencia, la figura maligna del vampiro tiene su origen a causa de una mujer, de hecho algunos incluso la califican como “la auténtica Drácula”.

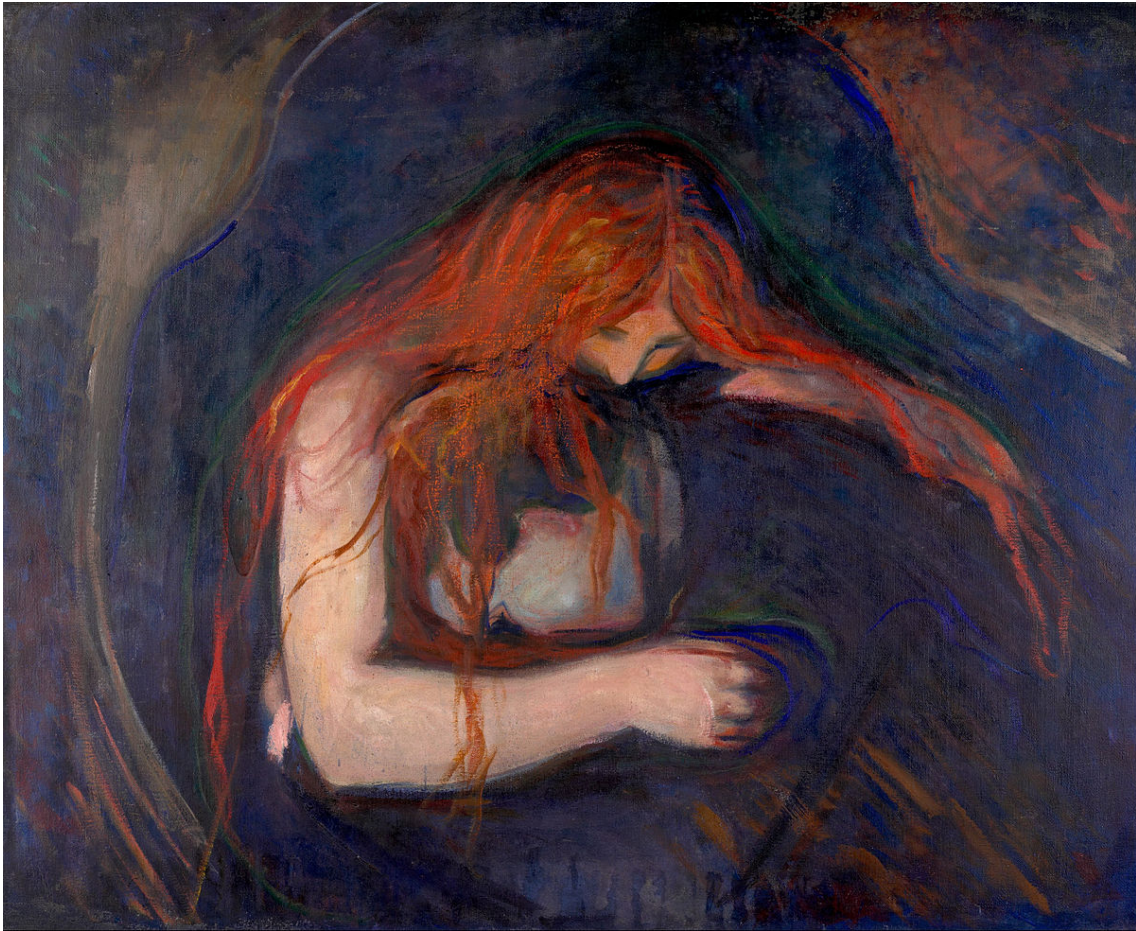


[214] Philip Burne-Jones, *El vampiro*, 1897.



[215] *Vlad Dracula*, siglo XVII.

No resulta muy extraño que hasta el momento casi todos los ejemplos sean mujeres, excepto Drácula, ya que Lilith y Lamia conforman los precedentes de la vampiresa finisecular, aunque destaca especialmente Lilith quien también es cautivadora y devoradora de hombres⁶²⁴. Lamia era una mujer con quien Zeus engañaba a su esposa Hera, ella llena de celos la castigo haciendo que su hijo falleciera. A partir de entonces Lamia henchida de angustia y envidia hacia los hijos del resto de mujeres, comenzó a robarlos y a chuparles la sangre, cosa que también haría Lilith antes de matarles. Los hombres veían la figura del vampiro como la más cercana a la *new woman*, ávida de sexo, poder y dinero y por ello el término “vampiresa” también se utiliza para designar a la *femme fatale*⁶²⁵.



[216] Edvard Munch, *El vampiro*, 1895.

Observando documentación y datos, se aprecia que el tema relacionado con leyendas vampíricas tuvo mayor acogida en las letras que en la pintura, aún así existen algunas representaciones como la de E. Munch quien pinta a una vampiresa con largo cabello pelirrojo, es decir con rasgos de *femme fatale*, mordiendo en el cuello a un hombre [216]. Parece que se hallan en una especie de cripta o cueva, en cualquier caso es un lugar lúgubre, algo lógico teniendo en cuenta la conocida fobia de los vampiros al sol. La piel del hombre posee un color

⁶²⁴ Cfr. Supra, p. 25. En BORNAY, Erika, op. cit., pp. 285.

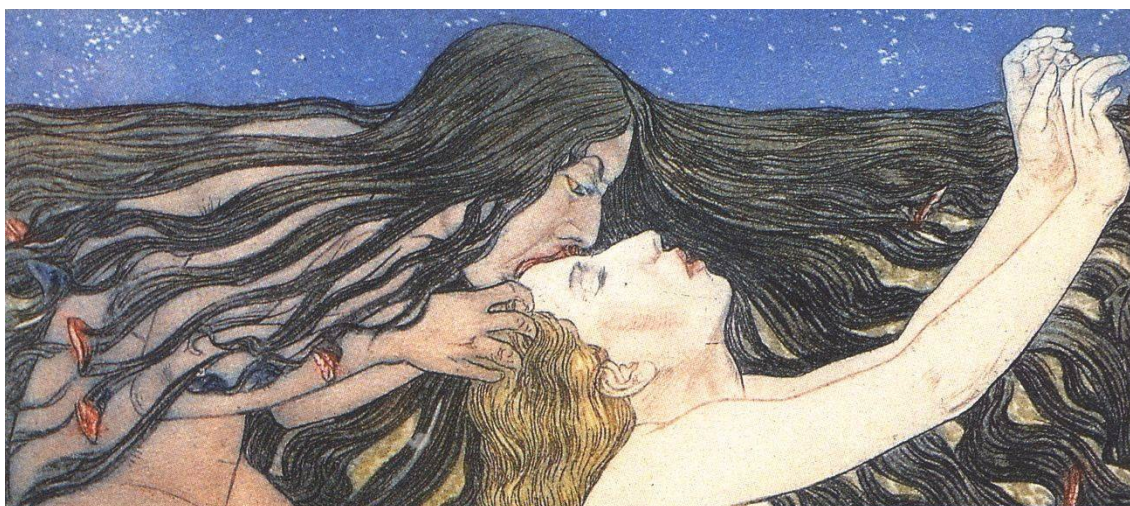
⁶²⁵ BORNAY, Erika, op. cit., p. 285.

azulado mortecino, como si ya no quedara rastro de vida en él que contrasta enormemente con el cabello rojo de la asesina.

A los demonios les atrae la sangre, por eso aquellos que quieren invocarlos se la ofrecen y según J. D'espagnet, el *Sabbat* recoge también la creencia en el gusto de Satán por la sangre⁶²⁶.

"Contemplad el trono de oro del tirano orgulloso,
que lanza a los asistentes su mirada maravillosa
terrible y sanguinaria
de un gáznate alterado con la sangre de sus súbditos
sacudiendo sus crines
como Pan, dios de los bosques"⁶²⁷.

Pero, ¿qué significado tiene chupar la sangre? Como decía San Isidoro: "en su sentido propio, la sangre es señal de que se posee vida"⁶²⁸, es decir, es símbolo y elemento propio de la vida y crucial para la misma, el mero hecho de observar sangre derramada enseguida hace pensar en que se ha perdido una vida, o al menos se ha debilitado⁶²⁹. Por ello, quitarle la sangre a alguien equivale a matarle porque sin sangre no se puede vivir, además es una especie de "canibalismo líquido", lo cual es sumamente siniestro.



[217] Carlos Schwabe, *Albatros*, 1900.

Los vampiros, conocidos también como no-muertos, chupan la sangre a sus víctimas al igual que las brujas, aunque existe una importante diferencia: los vampiros se alimentan de sangre, es decir, la necesitan para vivir; sin embargo las brujas, enemigas de la vida, simplemente chupan la sangre por el mero placer de

⁶²⁶ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., pp. 257-259.

⁶²⁷ Cit. CARO BAROJA, Julio, *Brujería vasca*. San Sebastián: Txertoa, 1980, p. 309. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., pp. 257-259.

⁶²⁸ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 260.

⁶²⁹ Enciclopedia de la Biblia: "Sangre". MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 260.



[218] Alfred Penot, *Mujer murciélago*, 1890.

matar. Los vampiros son siniestros discursos sobre las posibilidades de la vida más allá de la muerte⁶³⁰.

Se dice que los vampiros pueden transformarse en murciélagos, es necesario recordar que la capacidad de transformarse en animales se atribuía a Satán como una de sus cualidades de Príncipe de las tinieblas, por lo tanto el mero hecho de transformarse, sea en lo que sea ya es un rasgo que indica maldad. Además el murciélago es una criatura de la noche, vinculada de forma pasiva con lo femenino, el color negro, otra de las cualidades del mal y relacionado con la oscuridad y la muerte. Al igual que los murciélagos los vampiros también son seres nocturnos a

los cuales abrasa la luz del día. A. Penot decidió pintar su obra *La mujer murciélago* [218] en 1890 para así relacionar a la mujer con este peculiar animal tan vinculado a la oscuridad y al mal y transformándola en una terrible criatura como es un vampiro. En la imagen aparece en el cielo nocturno una mujer de cabello largo negro con grandes ojos de felino levitando desnuda gracias a unas alas negras de murciélago y que coloca sus manos como si fueran garras de ave rapaz. En la composición dominan las tonalidades oscuras, lo cual hace destacar todavía mas la luz lunar que parece iluminar el cuerpo de la vampiresa. A pesar de que la luz del cuadro es bastante potente está muy bien tratada de tal forma que se generan zonas de máxima luz y de máxima oscuridad sin que ninguna de ellas parezca extraña.

Tras todo lo expuesto anteriormente se pueden extraer ciertas ideas principales a modo de breve resumen:

- La oscuridad es sinónimo y alegoría de muchas cosas y por eso puede ser representada de muchas maneras.
- Dado el gusto de los románticos y la desastrosa situación social que se vivía en la que la tentación, la violencia y las depravaciones sexuales estaban a la orden del día, no es extraño que decidieran manifestar sus sentimientos a través de siniestras figuras y macabros mitos. Una sociedad completamente deshumanizada donde los artistas solo podían encontrar paralelismos para representarla utilizando con frecuencia el recurso del sueño, porque allí es posible encontrar tanto el paraíso como espectros y pesadillas.
- De acuerdo con la temática y el ánimo del momento, los colores empleados en casi todas estas composiciones son oscuros, paletas de colores pardos, verdes oscuros y negros, fundamentalmente. También priman los colores fríos, que como su propio nombre indica transmiten sensaciones de desconfianza, intranquilidad, lejanía, etc., aunque por supuesto hay excepciones como los rojos empleados para pintar las cabelleras pelirrojas de las *femme fatale*.

⁶³⁰ MARINÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., pp. 260-261.

- Los cuadros no solo se oscurecen sino que también van desdibujándose a raíz de la explosión de expresividad y de locura que tiene lugar en este periodo. Sin embargo, tanto la oscuridad como la deformidad son cualidades de lo sublime, por lo tanto estas obras resultan bellas al mismo tiempo que asombran y de alguna manera acongojan. Es un arte que hasta este momento nunca se había visto y que surge como resultado de mucho años de represión social, de introspección personal, de rebeldía y de dejarse llevar por los sentimientos.
- El hecho de que el Romanticismo sea el movimiento artístico siguiente al Neoclasicismo lo hace todavía más negro ya que su oscuridad contrasta mucho con la luz de la Ilustración.
- La existencia del mal no es algo fortuito, es algo intrínseco en la condición humana, es decir, lo demoníaco, lo maligno, lo pernicioso, no son puntuales desviaciones de lo que se supone que debe ser un ser humano, sino que forman parte de su ser. No obstante cada crimen cometido deshumaniza al individuo para transformarlo en un monstruo.
- El amor es la solución ante todos los problemas de la sociedad, sin embargo era tan complicado hallarlo en una sociedad como aquella que más que una solución acaba convirtiéndose en otro problema.
- Los artistas decimonónicos encontraron la oscuridad cuando en realidad lo que buscaban era la luz y es que debajo de algo bello puede esconderse algo sumamente terrible.
- En esta época donde aparentar era lo más importante, y es que la sociedad ha sido siempre tan hipócrita que prefiere una mancha en su espíritu a una imperfección en su cuerpo, los artistas representan la realidad que les angustiaba en sus obras y dejan muy clara su opinión en ellas. Ya no existen los filtros, se han caído las máscaras, lo que interesa es llamar la atención y escandalizar al público sobre los problemas sociales con el fin de corregirlos, cambiar y mejorar.
- La realidad puede deformarse artísticamente, pero es necesario que sea inteligible para que el mensaje del artista sea captado por el público que contemple las obras.
- La soledad es una de las grandes causantes de que la oscuridad penetre en la pintura del siglo XIX, la soledad se convierte en angustia, en autocastigo, es el elemento común prácticamente en casi todos los artistas y en casi todas las obras de este periodo. Esto tiene una parte mala, ya que la persona que padece la soledad sufre pero si ésta es canalizada de una manera adecuada, puede ser muy fructífera ya que como se ha dicho anteriormente: "la mente ociosa es el patio donde pasea el diablo" pero los demonios son enormemente creativos.

- La oscuridad y el silencio de la noche la hacen un momento tremendamente propicio para hacer volar la imaginación, no hay que olvidar que todo lo que se imagina es ficción, por lo tanto por muy siniestras que sean las visiones que aparecen en estos cuadros que se acaban de mostrar, no son reales. Todo aquello que produzca las emociones que genera lo sublime pero a la vez sea ficticio genera un morbo, una fascinación y un placer en el ser humano que no es capaz de producir ninguna otra cosa. Por lo tanto, el placer que se genera a través de una oscuridad ficticia siempre será mucho más poderoso y cautivador que cualquier placer que proceda de la luz, aunque ésta sea verdadera.

**“Por mí se va, a la ciudad doliente;
por mí se va, al eternal tormento;
por mí se va, tras la maldita gente.
¡Oh, los que entráis, dejad toda esperanza!”**

- Dante

CAPÍTULO IV: LA NATURALEZA OSCURA Y MÍTICA

IV.1. EL MITO Y EL PAISAJE EN EL SIGLO XIX

A lo largo del texto, se ha profundizado en el concepto de mito, se ha analizado la situación que vivía Europa en el siglo XIX y ha quedado claro que la oscuridad es un tema tremendamente presente en la pintura de esta época y que, además, guarda una estrecha e importante relación con la mitología. Para culminar la investigación, considero que es el momento de abordar el tema de las representaciones pictóricas del paisaje, pues fueron muy abundantes en esta época y, como no, también guardan relación con los mitos y con la oscuridad.

El entorno, entendido como el lugar donde se encuentra el ser humano, es un elemento presente en todo momento ya que constituye la realidad que rodea al individuo y, por lo tanto, es fundamental. Una vez que el artista posa sus ojos en él con intención de analizarlo para representarlo es cuando este elemento se convierte en paisaje. Hasta el siglo XIX el género de la pintura de paisaje había sido considerado como secundario o incluso inferior ya que simplemente actuaba como trasfondo de las escenas religiosas, heroicas, de costumbres o mitológicas¹ que se consideraban temas mucho más elevados. No obstante, a partir de ese momento los artistas se percatan de la importancia que el paisaje posee en el desarrollo de cualquier mito, narración o momento histórico, pues constituye su marco espacial y, por lo tanto, condiciona por completo la escena. Por ejemplo, si el mito es agradable, el paisaje que le acompañe también lo será, mientras que si no lo es, tampoco lo será el paisaje. Esto es algo lógico que además ayuda a la identificación del mito y, por lo tanto, a la comprensión de la composición pictórica.

No obstante, la propia naturaleza, que es la que da forma a la pintura de paisaje², es en sí misma un misterio que además existe desde el principio de los tiempos, si bien es cierto que sus elementos van creándose, transformándose o desapareciendo y por lo tanto no es la misma que al comienzo. Cuando el ser humano contempla la naturaleza se cuestiona cosas, como por ejemplo: ¿cómo se formó el mundo? ¿por qué esos elementos se encuentran ahí? ¿por qué no en otro lugar? ¿qué son los fenómenos atmosféricos y cómo aparecieron?, etc. Para ello me remonto de nuevo a lo que expliqué al inicio de la investigación: el mito responde preguntas igual que la ciencia solo que de una manera menos científica pero más poética. El individuo establece relaciones con su tierra, con el paisaje, etc., por lo tanto, no le basta que estén ahí, sino que también necesita saber cómo y porqué, es por ello que muchos mitos hablan de todo este tipo de cuestiones ya que la tierra no es capaz de revelar por sí misma por que tiene esa forma. Obviamente, estos

¹ PENA, María del Carmen, op. cit., p. 23.

² GUSTAV CARUS, Carl, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje: Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*. Madrid: Visor, 1992, p. 120. Traducción de Javier Arnaldo Alcubilla.

mitos fueron creados antes de los avances científicos obtenidos gracias a la observación y al estudio de la naturaleza, por ejemplo, de los orígenes del universo, los volcanes, los movimientos de las placas tectónicas, etc., que, lógicamente, enuncian teorías sólidas, como la del Big Bang, basadas en descubrimientos científicos que sí permiten conocer de una manera veraz como se ha ido configurando el mundo.

“En cuanto a la forma presente en la Tierra, ponemos por testigo a toda la naturaleza; las rocas y las montañas, las colinas y los valles, el hondo y ancho mar y las cavernas de la Tierra: hablen ellos, y digan a Origen: ¿cómo llegó el cuerpo de la Tierra a quedar despedazado y enmarañado así?”³.

Según la tradición judeocristiana, uno de los pilares del pensamiento occidental, el mundo en el que vivimos sería el lugar a donde Dios desterró a Adán y a Eva cuando les expulsó del Edén, y por lo tanto se hallaría a medio camino entre el cielo y el infierno:

“El mundo que habitamos ahora no es por consiguiente sino la ruina del paraíso, con algunos restos por cierto de su belleza original, pero en conjunto «imagen y pintura de la gran ruina... El verdadero aspecto de un mundo que yace en sus escombros»”⁴.



[219] Franz Von Stuck, *La expulsión del Paraíso*, 1890.

También según esta tradición, y aunque puede parecer contradictorio, Satán es el príncipe de la naturaleza⁵, pero al mismo tiempo Dios también se halla en la naturaleza porque Él la creó. La cuestión es que, evidentemente, no se está haciendo referencia al mismo tipo de naturaleza, Satán se asocia a un tipo de naturaleza primitiva, oscura y peligrosa donde reinan los instintos y la tentación aguarda. Sin embargo, Dios se asocia a la cara amable de la naturaleza, ya que él es el creador del mundo y de las cosas bellas que hay en él. De esto se puede afirmar,

³ II, 331 – 332. En ABRAMS, Meyer Howard, op. cit., p. 94.

⁴ I, 130, 90, 223, 148. En ABRAMS, Meyer Howard, op. cit., p. 94.

⁵ MICHELET, Jules, op. cit., p. 111.

porque además es evidente, que la naturaleza abarca un espectro muy extenso de posibilidades, tanto es así que en ella confluyen términos y elementos opuestos, al igual que mito y Romanticismo aúnan conceptos antagónicos, no obstante este tema se desarrollará en profundidad a lo largo de este capítulo.



[220] John Martin, *La expulsión del Paraíso de Adán y Eva*, 1823-1827.

La asociación de Satán a la naturaleza proviene de la idea, ya mencionada anteriormente, de que la figura del diablo proviene de la del dios-cabra Pan al que la mitología clásica sitúa como dios de la naturaleza y por el cual los artistas del siglo XIX sentían adoración. Tal y como indica el afamado tratado de Plutarco (ca. 46-120 d. C.), la muerte del dios Pan tiene lugar al mismo tiempo en que la religión cristiana comienza a cobrar notoriedad, pero en ningún caso este hecho es fortuito. La teología, los mitos, las leyendas y la iconografía prueban la existencia de la eterna disputa entre Pan y Cristo, una tirantez sin resolver en la que los cristianos acaban convirtiendo a Pan en el diablo, motivo por el cual se le atribuyen los cuernos, las pezuñas y el vello corporal⁶, y a las ninfas en brujas⁷, lo cual de ser cierto explicaría bastante bien la estrecha relación que las brujas guardan también con la naturaleza. Esto ocurre porque todos los dioses personifican rasgos de la naturaleza y además se les puede hallar en ella, lo que ha conducido a muchos a determinar que la mitología antigua era en esencia una religión de la naturaleza, lo que llevó al cristianismo a eliminar a su representante principal: Pan⁸.

⁶ HILLMAN, James, *Pan y la pesadilla*. Girona: Ediciones Atalanta S. L., 2016, pp. 21-22.

⁷ *Ibíd.*, p. 92.

⁸ *Ibíd.*, p. 33.

La genealogía de Pan es confusa pues unas veces se dice que es hijo de Zeus, otras de Urano, Crono, Apolo, Odiseo, Hermes e incluso de pretendientes de Penélope. Tal y como muestran los textos del *Himno Homérico a Pan* y el de K. Kerényi titulado *Gods of the Greeks*, su vinculación maternal es bastante oscura, pues fue abandonado nada más nacer por su madre quien sería una ninfa de los bosques. Según estas fuentes, su progenitor sería Hermes, quien envolvió a Pan con una piel de liebre y lo llevó al Olimpo donde fue aceptado con dicha por todos los dioses, especialmente por Dionisos⁹, pues veían reflejados en él muchos aspectos propios, y es que Pan los engloba a todos. La liebre es un animal particularmente consagrado a Afrodita, a Eros, al mundo báquico y a la luna, por ello Pan se halla vinculado a estas deidades¹⁰ y entidades.

En un principio era un dios de cazadores y pescadores¹¹, simboliza la naturaleza y además vive en ella, concretamente en Arcadia que es un lugar tanto físico como psíquico. Se cree que habita en pequeños valles, cuevas, fuentes, bosques y lugares indómitos, jamás en la civilización, por ello sus santuarios se hallan en cavernas no en templos artificiales. Pan, señor de los bosques y de la guerra, se protege de la luz del día en las cuevas y reaparece cerca de la medianoche en lugares solitarios¹². Es un ser libre por eso no soporta las ataduras ni las vallas, vive en campo abierto, es un vagabundo carente de cualquier tipo de estabilidad¹³.

Condenado a vivir una vida maldita y errática por parajes solitarios que a su paso deja estériles y cuyo silencio perturba con su trágico cántico. En la traducción renacentista del *Himno homérico a Pan*, G. Chapman lo califica como “flaco y sin amor”¹⁴. Su incontinencia sexual y su lujuria proceden de su soledad, es como un animal salvaje carente por completo de habilidades sociales y de su herencia familiar, como dice J. Hillman: “es para siempre un niño abandonado y que en innumerables emparejamientos nunca resulta emparejado [...] puede que Pan resulte agradable a los dioses, pero jamás llega a subir al Olimpo; copula, pero nunca se casa; toca música, pero las Musas favorecen a Apolo”¹⁵. Es un desafortunado no solo en el amor, sino en las relaciones personales en general y por ello produce tanta lástima. En consecuencia, no resulta extraño que Satán sea un desdichado, pues Pan ya lo era, y además el origen de su tristeza en ambos casos es la soledad.

Debido a su condición y a su forma de vida, posee un carácter asilvestrado e indómito, por ello y como dios de la naturaleza, representa para la psique todo aquello que es natural por completo¹⁶. Según el *Himno órfico a Pan*, las oscuras

⁹ HILLMAN, James, op. cit., p. 34.

¹⁰ Véase LAYARD, John, *The lady of the Hare*. Londres, 1944, pp. 212-220. En HILLMAN, James, op. cit., pp. 34-35.

¹¹ HILLMAN, James, op. cit., p. 34.

¹² *Ibíd.*, p. 207.

¹³ *Ibíd.*, p. 34.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 38.

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ *Ibíd.*, p. 35.

cuevas donde se le podía encontrar son, a entender de los neoplatónicos¹⁷, metáforas de los abismos del inconsciente donde residen los más bajos impulsos, es decir, donde se originan el deseo y el pánico¹⁸. Por eso no es de extrañar que se asocien a él ciertos miedos, como precisamente el pánico, de hecho la raíz etimológica de este término se relaciona directamente con el nombre del dios: "Pan". Del mismo modo se hallan vinculados a él ciertos comportamientos oscuros e incluso crímenes, como la violación, la masturbación, los instintos sexuales en general, el pánico nocturno, las pesadillas, la persecución a las ninfas y demás prácticas incivilizadas. Por lo que Pan no solo sería la manifestación de la naturaleza física, sino que su presencia también se hallaría en estas acciones¹⁹ de comportamiento.

Según Roscher, la figura de Pan personificaría todas las facetas oscuras y horribles de la naturaleza, mientras que las ninfas representarían la suave fascinación, agradable y deliciosa de la naturaleza²⁰. De hecho, en los momentos en los que reina la calma, la paz y la tranquilidad en la naturaleza, los griegos utilizaban la expresión: «el gran Pan duerme»²¹.

En consecuencia, se puede ver a Pan como un ser arcadio ligado a una naturaleza sentimentalizada que representa la libertad, o por el contrario como un demonio pagano que acecha en las sombras y tiene como objetivo destruir a la civilización con su atavismo anárquico y otros abusos dignos de calificativos psicológicos como oscuridad, instinto primigenio o amoralidad. Pero la percepción que cada individuo tiene de Pan depende del cariz cristiano que subyace en el interior de nuestras actitudes más personales²².

En el siglo XIX tiene lugar la resurrección de Pan y con él resucita también un mundo mítico y de fantasía²³ pues hasta ese momento la naturaleza ya no hablaba al ser humano o, mejor dicho, él ya no era capaz de oírla.

"Las piedras se volvieron sólo piedras; los árboles, árboles; las cosas, los lugares y los animales ya no eran tal o cual dios, sino que se convirtieron en «símbolos», o empezó a decirse que «perteneían» a determinado dios. Cuando Pan está vivo también lo está la naturaleza, y está llena de dioses, de modo que una lechuza es Atenea, y una concha en la orilla, Afrodita [...] dioses en sus formas biológicas. Y dónde encontrar mejor a los dioses que en las cosas, lugares y animales que habitan, y cómo participar mejor de ellos que a través de sus manifestaciones naturales concretas"²⁴.

Muerto Pan, la naturaleza podía ser controlada por su nuevo dios: el ser humano, hecho a imagen y semejanza de Hércules o Prometeo que fabrica cosas con ella y la

¹⁷ Véase TAYLOR, Thomas, *Thomas Taylor the Platonist, Selected Writings*. Princeton University Press, 1969, pp. 225, 297 ss. Editado por RAINE, Kathleen y HARPER, George Mills. En HILLMAN, James, op. cit., p. 33.

¹⁸ HILLMAN, James, op. cit., p. 33.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 23.

²⁰ *Ibíd.*, p. 42.

²¹ GUSTAV CARUS, Carl, op. cit., p. 266.

²² HILLMAN, James, op. cit., pp. 22-23.

²³ *Ibíd.*, p. 23.

²⁴ *Ibíd.*, p. 44.

infecta sin el menor cargo de conciencia. Conforme el ser humano va perdiendo contacto con la naturaleza, la imagen de Pan y la del diablo se mezclan y se turban. En opinión de muchos exégetas de Plutarco, Pan no murió, sino que fue reprimido, eso significaría que Pan todavía estaría vivo y no solamente en la imaginación. Habita en lo reprimido que retorna, especialmente en la pesadilla y en las manifestaciones eróticas, lujuriosas, demoníacas y pánicas asociadas a ella. En consecuencia, la pesadilla abre un camino nuevo para el acercamiento a la naturaleza muerta, perdida y olvidada. En las pesadillas regresa esa naturaleza reprimida tan familiar que la única respuesta posible es ser natural, es entonces cuando el individuo se vuelve más humano que nunca porque es poseído por Pan, pidiendo a gritos luz, alivio y contacto. El instinto conduce al instinto²⁵ haciendo así que los individuos se vuelvan “demonios”.



[221] Joseph Noel Paton, *La pelea de Oberón y Titania*, 1849.

En la obra de J. N. Paton titulada: *La pelea de Oberón y Titania* [221], inspirada en la obra de W. Shakespeare *Sueño de una noche de verano*, se muestra un paisaje poblado de criaturas míticas tales como duendes, hadas, ninfas, etc. Y desde el rincón más oscuro de la composición situado en la esquina superior derecha, casi pasando desapercibido, una estatua del inconfundible dios Pan contempla toda la escena [222]. Sin embargo, en otra composición pictórica realizada por J. F. Millet titulada: *Ofreciendo a Pan* [223], también se muestra al dios de forma escultórica pero no porta ninguno de los atributos que lo hacen reconocible: no lleva su característica flauta, ni tiene patas de cabra, ni cuernos... Nada. Parece un busto de una escultura cualquiera, de no ser por el título sería muy difícil identificar que la escultura está dedicada al dios Pan. En la escena puede verse a tres mujeres, dos de ellas parece que están dedicándole cánticos al dios mientras que otra le está

²⁵ HILLMAN, James, op. cit., p. 45.



[222] Detalle de *La pelea de Oberón y Titania*.



[223] Jean-Francois Millet, *Ofreciendo a Pan*, 1845.

ofreciendo una cesta que, por lo que a simple vista parece, contiene botellas de vino, quizás el pintor incluyó este elemento en la obra para dar a entender la vinculación entre Pan y Dionisos. Se hace evidente que la escultura está situada en un entorno natural, aparentemente un bosque por la luz que muestra la pintura.

Tal y como se ha mencionado anteriormente en este capítulo, no cabe duda que las mitologías y las religiones primitivas estaban estrechamente ligadas a la naturaleza, en primer lugar porque era donde el ser humano encontraba alimento, de ahí que veneraran a la diosa madre e hicieran rituales de fertilidad; por otra parte, la naturaleza es poderosa y les infundía miedo, por lo que trataron de aplacar su fuerza a través de sus plegarias y ritos para así no perder sus hogares, su sustento, etc. De hecho, el término “pagano”, asociado por el cristianismo a la mitología antigua, procede del latín *paganus* y significa “habitante del campo” o “rústico” y era empleado por las personas de la ciudad para designar a las personas que no vivían en ellas. No obstante, también tiene connotaciones religiosas pues implicaba que este tipo de personas practicaban el culto de los campesinos²⁶. Por lo tanto, se halla de alguna manera relacionado con la religión de la naturaleza, es decir, en identificar algo divino vinculado a la naturaleza y sus fenómenos. Los individuos que crearon dichas mitologías consideraban además que tanto la naturaleza como sus fenómenos constituían la expresión de una deidad inefable. Fue así como los diferentes elementos que conforman el paisaje de la naturaleza fueron divinizándose y personificándose en dioses y demás seres sobrenaturales, y de esa manera surgieron las ninfas, las oréades, las náyades, etc.²⁷.

La teoría inicial que la ciencia moderna de las religiones formada entre el siglo XVIII y el XIX fue la conocida como “mitología de la naturaleza”²⁸. Concretamente considera que el origen de la religión o la mitología de la naturaleza es la mitología astral. Los simpatizantes de esta corriente de pensamiento estiman que las figuras religiosas y mitológicas simbolizan objetos naturales, sobre todo de los cuerpos celestes y los fenómenos meteorológicos. Uno de los que compartía esta idea fue F. M. Müller quien opinaba que el ser humano ha poseído siempre un presentimiento de la presencia de algo divino procedente de los instintos sensoriales. Contemplar el firmamento, los planetas o el sol, sembró en el individuo la idea de infinitud y provocó sensaciones de pequeñez en él que propiciaron que los astros fueran personificados y divinizados en un tipo de religión que se explica como a “disease of language”²⁹.

“La fuerza divina que vive en los flujos y reflujos marinos se convierte para él en Poseidón, la luna que vaga por las noches acompaña a Diana cazadora, la pujante fuerza de los árboles la vive como dríada, Eolo amansa las tormentas, y cuando el oscuro presentimiento de un conocimiento superior le lleva al fin a intuir un único

²⁶ CORTELEZZI, Óscar Carlos, *Origen del término pagano* [en línea] [consultado el 30 de julio de 2018]. Disponible en: <https://www.reflexionespaganas.com/bases-del-paganismo/termino-pagano/>.

²⁷ GUSTAV CARUS, Carl, op. cit., pp. 103-105.

²⁸ VELASCO LOPEZ, M^a del Henar, “Introducción”. En: *El paisaje del más allá: el tema del prado verde en la escatología indoeuropea*. Valladolid: Universidad de Valladolid, secretariado de publicaciones e intercambio editorial, 2001, pp. 18-19.

²⁹ *Ibíd.*, pp. 19-20.

ser divino, cree dar satisfacción a ese sentimiento erigiendo sobre la bóveda del cielo un trono desde el que se lleva el gobierno de todos los demás dioses”³⁰.

Dado que las primeras mitologías y religiones se hallaban vinculadas a la naturaleza y que la mayoría de religiones surgidas *a posteriori* han absorbido elementos de sus predecesoras, no es de extrañar que aún en el siglo XIX, e incluso todavía en nuestros días, la religión siga vinculada, de alguna manera, a la naturaleza. De hecho existen datos curiosos, como por ejemplo, la circunstancia de que el nacimiento de Jesús tenga lugar el 25 de diciembre que casualmente coincide con la fiesta del sol invicto creada por los antiguos romanos, y con el nacimiento de otras deidades como Mitra o el propio sol, conocido como Helios en la mitología romana. Es por este motivo que la mayoría de las deidades de todas las regiones y épocas estuvieran asociadas a algún elemento de la naturaleza, como por ejemplo: Thor y Zeus al trueno, Poseidón al mar, Deméter a las cosechas, Adad a la tormenta, Hapi a las inundaciones estacionales, etc.

“Felizmente la aristocracia del Olimpo no había arrastrado en su decadencia a la multitud de los dioses indígenas, de los dioses que todavía dominaban los campos, los bosques, los montes, las fuentes, y que estaban íntimamente unidos a la vida de las pequeñas comarcas. Estos dioses alojados en el corazón de los bosques, en las agua profunda, no podían ser expulsados”³¹.

En la mitología clásica, segundo pilar del pensamiento occidental, se considera padres de la naturaleza a Ceres, diosa de los sentidos, y a Dionisos, dios de las pasiones³². Los titanes también estaban considerados como antiguas potencias de la naturaleza³³: Océano, río que rodeaba el mundo; Tetis, titánide del mar o Hiperión, el fuego astral, entre otros. Esta cultura enunció muchas teorías, que se acabaron convirtiendo en mitos, sobre la formación de la Tierra, una de ellas narra que tras la derrota de los titanes en su enfrentamiento con los olímpicos, Zeus le encargó al titán Atlas que sujetase a Uranos, el cielo, sobre sus hombros para la toda la eternidad, separando de esta forma el cielo de la tierra. A pesar de su extraordinaria fuerza, Atlas aullaba de dolor por el peso y la crueldad de semejante tarea. En una ocasión Perseo fue a verle para pedirle pasar la noche con él, el gigante se negó y Perseo utilizó la cabeza de Medusa para convertirle en piedra y, según el mito, así fue como se formó la cordillera del Atlas en Marruecos.

Dado que el mito siempre ha sido un tema por excelencia en la pintura durante toda la historia del arte, debido también a que el paisaje desempeña un rol fundamental en los mitos y al gusto personal de los artistas por representar la naturaleza, no es de extrañar que algunos artistas trabajasen el género pictórico del paisaje, incluso antes del siglo XIX. N. Poussin y C. De Lorena, por ejemplo, pintaban paisajes de índole mitológica que constituyeron una fuente de inspiración muy importante en pintores románticos de la talla de R. Cozens y C. Rottman quienes trataban de representar pictóricamente el paisaje puro de un pasado mítico³⁴. Uno de los más virtuosos en este sentido fue J. M. W. Turner quien, al igual

³⁰ GUSTAV CARUS, Carl, op. cit., pp. 102-103.

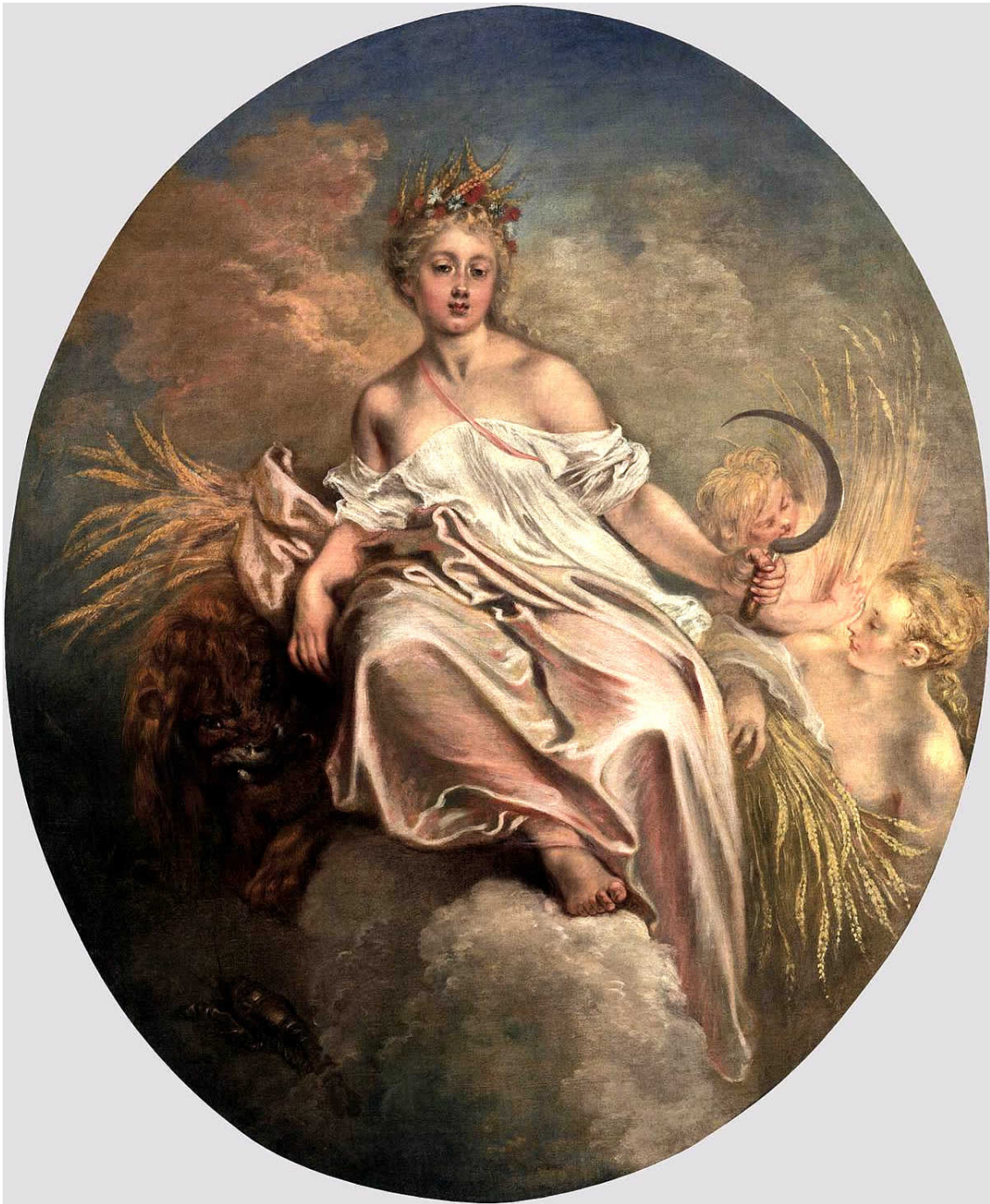
³¹ MICHELET, Jules, op. cit., p. 45.

³² VV.AA, *Belleza y...* op. cit., p. 280.

³³ MICHELET, Jules, op. cit., p. 44.

³⁴ ARGULLOL, Rafael, op. cit., pp. 31-39.

que haría C. De Lorena en *Paisaje con Apolo y las musas* [227] y *Paisaje con Jacob luchando con el ángel* [228], unió de una forma rigurosa e insaciable en su obra *Eneas y Sibila* [232], realizada en 1800, el paisaje y la pintura de historia.



[224] Antoine Watteau, *Alegoría del verano en Ceres*, 1712-1718.

J. M. W. Turner trabajó tanto la mitología grecorromana como la bíblica, un ejemplo es *La Quinta plaga de Egipto* [230] realizado en 1800, una obra donde el paisaje y el caos son los protagonistas. En la escena se muestran condiciones meteorológicas adversas como la lluvia y el granizo, nubes rotas, escarpados haces de luz, árboles caídos, cadáveres de animales y humanos, todo ello muestra la violencia y la fuerza de la catástrofe en un lenguaje en clave de lo sublime.



[225] Franz Von Stuck, *Perseo convierte a Fineo en piedra blandiendo la cabeza de Medusa*, 1908.

Por medio del claroscuro se representa la magnitud de la naturaleza que suscita pánico, pero al mismo tiempo es una bella representación del calibre del desastre³⁵. En sus obras conocidas como *La mañana después del diluvio* [278] y *La tarde del Diluvio* [279] J. M. W. Turner utiliza la mitología para sus propios fines plásticos ya que en él representa su propia visión de lo que serían los momentos previos y posteriores al diluvio. La primera es de índole negativa, de ahí que los colores empleados sean mucho más oscuros, la composición esté más desdibujada para dar la sensación de caos y violencia para enfatizar la gravedad de la situación. Sin embargo, la segunda es de índole positiva pues anuncia el fin del diluvio y, por lo tanto, la salvación de Noé o de Deucalión, por ello se caracteriza por su luz y color, porque aunque J. M. W. Turner pinte en clave de color piensa en clave de claroscuro³⁶. Este artista también representa un episodio de *La Odisea* de Homero en el que Ulises y su tripulación, gracias a sus capacidades y a su inteligencia, consiguen huir de Polifemo [231], el más despiadado de los cíclopes a quien deja ciego y moribundo. En la escena la figura del monstruo, que se halla en la parte superior oculta tras el barco, prácticamente no se percibe mientras que nereidas y

³⁵ VV.AA., *Genios del...* op. cit., pp. 13-16.

³⁶ DE PAZ, Alfredo, op. cit., p. 381.

criaturas marinas legendarias nadan alegremente ante la proa. El mito en sí no tiene importancia en la escena, pues el papel protagonista lo ejerce sin duda el paisaje que es un majestuoso espectáculo de magia y violencia³⁷. Con el tiempo, los cuadros de J. M. W. Turner se volvieron extremadamente caóticos, que algunos como W. Hazlitt le criticaban declarando en 1816:

“El artista se complace en remontarse al caos original, al momento en el que las aguas fueron separadas de las tierras y la luz de las tinieblas, en el que ningún ser vivo, ningún árbol portador de frutos ocupaba la superficie de la tierra. Todo carece de formas, esta vacío, incluso se ha dicho de sus paisajes que eran “imágenes de la nada, pero con un gran parecido””³⁸.



[226] Nicolas Poussin, *Paisaje con Polifemo*, 1649.

El punto común de todas estas imágenes es que se le da mucha más importancia al paisaje que a la figura humana quien apenas tiene protagonismo pues son figuras que por la escala resultan muy pequeñas y prácticamente quedan absorbidas por la vastedad y la magnificencia de la naturaleza. En muchas ocasiones el mito es solamente una excusa para poder representar pictóricamente un paisaje de unas características determinadas que vienen dadas por el mito, es decir, en esta ocasión a pesar de ser también importante la figura humana no es protagonista sino que pasa a un segundo plano. En *Acis y Galatea* [229] en la Costa de los Cíclopes de C. De Lorena, por ejemplo, puede observarse como las figuras rompen

³⁷ VV.AA., *Genios del...* op. cit., p. 59.

³⁸ *Ibíd.*, p. 71.



[227] Claudio de Lorena, *Paisaje con Apolo y las musas*, 1652.



[228] Claudio de Lorena, *Paisaje con Jacob luchando con el ángel*, 1672.



[229] Claudio de Lorena, *Acis y Galatea*, 1657.



[230] Joseph Mallord William Turner, *La quinta plaga de Egipto*, 1800.



[231] Joseph Mallord William Turner, *Ulises se burla de Polifemo*, 1829.



[232] Joseph Mallord William Turner, *Eneas y Sibila*, 1814-1815.



[233] Joseph Mallord William Turner, *Apolo y Pitón*, 1811.

con la armonía general del cuadro que es tranquila pero falsa al mismo tiempo pues los tonos empleados y la quietud reflejada en la composición no se corresponde con la tensión que muestran las figuras, tanto es así que si se las tapa el resultado es un paisaje bucólico³⁹. En general, bajo mi punto de vista, las obras de periodos anteriores difieren de las ejecutadas en el siglo XIX, fundamentalmente, en la técnica y en el color, pues los mitos representados, aunque presenten diferencias, en muchos casos son los mismos, como en el caso de las representaciones de Polifemo [226 y 231]. Si bien también es cierto que los artistas decimonónicos sentían predilección por ciertos mitos o daban un nuevo enfoque personal sobre un mito, por lo tanto en muchos casos la temática sí podía diferir bastante, como ocurre con *Paisaje con Apolo las musas* [227] y *Apolo y Pitón* [233]. Gracias al uso de colores que hasta el momento no se solían utilizar para pintar paisaje, sino que mayoritariamente predominaban los verdes de la vegetación y los azules del cielo y el agua, como se puede apreciar en las obras de N. Poussin y C. De Lorena; y a la utilización de una pincelada mucho más violenta, ligera y fluida, como la de J. M. W. Turner, en la mayoría de los casos, se generan obras mucho más expresivas, auténticas y originales diametralmente opuestas al carácter bucólico del de épocas anteriores.

Como se acaba de mostrar, los artistas románticos se vieron influidos por artistas anteriores para cuestionar y así poder dar otro sentido a la mitología, como por ejemplo en J. Milton, cuya obra ilustró W. Blake en una serie de acuarelas, quien se

³⁹ GUSTAV CARUS, Carl, op. cit., p. 236.

cuestiona porqué los Campos Elíseos o las Islas de los Bienaventurados⁴⁰, están considerados como meras fantasías o el paraíso cristiano es un paraíso perdido⁴¹:

“El Paraíso, y esos bosques
Elíseos, Campos Bienaventurados -cual de los que los antiguos
en el Atlántico buscaban- ¿por qué habrían de ser
una historia no más de cosas idas,
o una mera ficción de lo que nunca ha sido?”⁴².

J. Milton estudia y se empapa de las leyendas paganas de la Edad de Oro para construir su *Paraíso perdido*, para ello se fija en lugares como los Campos Elíseos, los Jardines de las Hespérides [234], etc. Es decir, lugares muy atractivos, agradables y maravillosos en los que se inspira para poder recrear las cualidades sobrenaturales del paraíso⁴³. Para los románticos, la naturaleza en ocasiones representa ese “paraíso perdido” que es la niñez y que se añora más y más conforme va pasando el tiempo. Por ello muchos pintores se dedicaron a mostrar el lado más radiante y bello de la naturaleza, mientras que otros se decantaron por pintar el lado amargo dada su nostalgia y frustración al no poder recuperar el tiempo perdido.

El hecho de añorar la niñez, tema muy en alza en esta época, hizo que se recuperaran elementos de la infancia como cuentos de hadas, leyendas, etc. Pero ya en la etapa adulta, es decir, no se miraban con los mismos ojos y por lo tanto se estudiaron y analizaron en profundidad. En todos estos textos se hallan las raíces no contaminadas de la cultura tradicional con la que posteriormente crecen los individuos escritas en un lenguaje en clave infantil pero igualmente simbólico. S. T. Coleridge defendía los cuentos populares ya que sostenía que éstos le habían aleccionado a no fiarse de todo aquello que le transmitían sus sentidos y a organizar lo que decía con respecto a las ideas y no a lo que veía⁴⁴. El paisaje es un elemento fundamental y muy presente en los cuentos populares, prueba de ello es que la mayoría de ellos comienzan con la popular frase: “En un lugar muy lejano...”, o simplemente enmarcando el lugar como ocurre por ejemplo en *Grisélida* de C. Perrault que comienza diciendo: “No lejos de los Alpes, vivía un príncipe joven y bravo [...]”⁴⁵, es decir, comienzan por el lugar, por el escenario donde va a tener lugar la historia que actuará como marco de la misma y que, casi con toda seguridad, influirá en su desarrollo. Los paisajes tan dispares y ricos en detalles y contrastes son muchas veces en lo primero que piensa el autor antes de que se le ocurra la historia que va a enmarcar en ellos⁴⁶ pues no solo influirá en ella sino que la condicionará por completo.

⁴⁰ Las referencias más antiguas de estos lugares se hallan en *La Odisea* 4, 561-69. En general véanse los artículos de Waser y Schulten en PW. La bibliografía más antigua puede verse en C. Pascal, *Le credenze d'oltretomba*, II, p. 86 n. 1. En VELASCO LOPEZ, M^a del Henar, op. cit., p. 113.

⁴¹ ABRAMS, Meyer Howard, op. cit., p. 18.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ DE PAZ, Alfredo, op. cit., p. 381.

⁴⁴ HONOUR, Hugh, op. cit., p. 325.

⁴⁵ Dominio Público, *Cuentos de Mamá Ganso de Charles Perrault* [en línea] [consultado el 7 de agosto de 2018]. Disponible en: <http://www.dominiopublico.es/ebook/00/64/0064.pdf>.

⁴⁶ VV.AA., *Cuentos del op. cit.*, pp. 17-18. Traducido por Teodoro Baró.

A pesar de que aquella etapa fue el nacimiento de las ciudades, el contexto donde tienen lugar los cuentos suele ser casi siempre la naturaleza. Por aquel entonces, la mayor parte de la población todavía no vivía en la ciudad porque Europa seguía siendo mayoritariamente una enorme extensión de vegetación entre las cuales podían encontrarse pequeños pueblos. Aunque el individuo fuera cada vez más urbanita, los escenarios de sus obras seguían encontrándose, casi siempre, en la



[234] Frederic Leighton, *El jardín de las Hespérides*, 1892.

naturaleza, quizás porque ofrece un abanico de posibilidades más amplio que la ciudad. Busca en la naturaleza la respuesta a sus enigmas y ésta despliega ante él una muestra de la espontaneidad real, de una desprejuiciada e instintiva creatividad⁴⁷. En particular en el bosque que es el escenario con más posibilidades narrativas y pictóricas, tal vez por eso casi todos los cuentos tienen algún nexo con él, como por ejemplo *Hansel y Gretel*, de los hermanos Grimm, o *Caperucita roja*, original de C. Perrault y de la cual posteriormente los hermanos Grimm hicieron

⁴⁷ DE PAZ, Alfredo, op. cit., pp. 222-223.

una segunda versión. Los fragmentos que se reflejan a continuación son prueba fehaciente de ello:

“Caperucita roja salió enseguida en dirección a la casa de su abuela, que vivía en otra aldea. Al pasar por un bosque encontró al compadre lobo que tuvo ganas de comérsela, pero a ello no se atrevió porque había algunos leñadores” (Caperucita roja).

“¿Sabes una cosa? -contestó la mujer-. Mañana muy temprano llevaremos a los niños al bosque, donde sea más espeso; allí encenderemos un fuego y les daremos a cada uno un pedacito de pan; después nos iremos nosotros a hacer nuestro trabajo y los dejaremos solos. Ellos no encontrarán el camino de vuelta a casa y con esto nos libramos de ellos”⁴⁸ (Hansel y Gretel).

Asimismo, la vuelta de la mirada a la Edad Media también trajo consigo la recuperación de edificios típicamente medievales como los castillos y los bastiones, lugar de partida de muchas historias, como por ejemplo la novela *Drácula* de B. Stocker publicada en 1897 que se desarrolla principalmente en un castillo. Tan importantes como los elementos arquitectónicos son los elementos que los rodean, tales como superficies de bosques, montañas y prados todavía vírgenes⁴⁹.

“En medio de un espeso bosque había un antiguo castillo habitado únicamente por una anciana, la cual era hechicera, por el día se convertía en gato o ave nocturna, mas por la noche volvía a tomar su forma humana”⁵⁰.

La imaginación pone imagen a los textos, por eso la poesía y la pintura son hermanas y van de la mano. En la mitología la mayoría de las situaciones tienen lugar en un paisaje ficticio con características muy peculiares al cual la imaginación trata de poner imagen. Como por ejemplo el mítico jardín de Hera el cual recibe su nombre de tres de sus guardianas conocidas como las Hespérides: Egle, Eritia y Hesperetusa, es decir, “la resplandeciente”, “la roja” y “la Aretusa de poniente”. En dicho jardín crecían manzanos y la peculiaridad es que sus frutos eran de oro, por este motivo tenían otro guardián hijo de Tifón y Equidna, un dragón inmortal de cien cabezas llamado Ladón⁵¹. En la obra de F. Leighton [235] mostrada anteriormente, muestra uno de los manzanos, a las Hespérides y aunque no muestra dragón ninguno muestra una serpiente, animal asociado a los dragones pues también se les llama serpientes; a las manzanas y los manzanos.

Gracias a la imaginación, un paisaje aparentemente normal y sencillo puede convertirse en el jardín de las Hespérides, el jardín del Edén o el Tártaro. De alguna manera, la propia naturaleza es concebida como una ventana al “más allá”, como decía C. G. Carus: “gracias a ella, por así decirlo, contemplamos en el real un mundo

⁴⁸ Biblioteca de los cuentos de Hadas. *Hansel y Gretel* [en línea] [consultado el 7 de agosto de 2018]. Disponible en: <https://bibliotecadeloscuentos.wordpress.com/2016/02/09/hansel-y-gretel/>.

⁴⁹ VV.AA., *Cuentos del...* op. cit., p. 14.

⁵⁰ GRIMM, Jacob y Wilhelm, “Juanita y Juanito”. En: *Cuentos del...* op. cit., p. 87.

⁵¹ HERNÁNDEZ RÍOS, Luis Alejandro, *Hércules y sus doce trabajos* [en línea] [consultado el 7 de agosto de 2018]. Disponible en: http://libroesoterico.com/biblioteca/hermetismo_y_alquimia/Luis%20Alejandro%20Hernández%20R%C3%ADos%20-%20Hercules%2012%20Trabajos.pdf.



[235] Franz Ludwig Catel, *Vista del Coliseo al anochecer*, 1830.

nuevo”⁵², y por eso incluso se la representa como tal [235] y estéticamente es un efecto muy curioso pues a veces las formas de la naturaleza sugieren otras, como en este caso de la ventana, a pesar de no estar ahí.

El resultado de la composición es original y algo enigmático pues a pesar de ser una ventana, oculta parte del paisaje que pretende mostrar y además desde una perspectiva poco usual. La pintura, y el arte en general, pueden estar por encima de la propia naturaleza que les ha servido de inspiración gracias a la participación de la imaginación.

“Un paisaje es el sujeto más placentero que existe en el arte pictórico; provisto de cualidades muy poderosas, de hecho, en todo

lo que a la visión se refiere, place y entretiene al espectador incluso con una agradable combinación de los colores que vaya unida a un orden adecuado. ¿Qué puede resultar más agradable para el hombre que el que, sin poner un pie fuera de su habitación, pueda recorrer el mundo entero, y en un instante llegue a visitar todas las maravillas desde el Asia hasta el África, y de ahí a América, y hasta los campos del Elíseo, sin correr peligro alguno [...]?”⁵³.

Por ello a la contemplación del paisaje se unen el recuerdo, la nostalgia y la fantasía, lo que deviene en la creación de metáforas muy personales. E. Burke consideraba que la imaginación constituía el medio único de expresión para la estética porque uno de los mitos es el del inconsciente que el artista halla mientras busca un camino hacia su alma. El sueño, el éxtasis y todos los estados alterados del espíritu y la conciencia donde todos los límites se sobrepasan acercan al individuo a su verdadero “Yo”⁵⁴. Dado que el paisaje es un lugar donde se vuelcan las preocupaciones, los deseos y los miedos inconscientes del artista no es de extrañar que aparezcan en él elementos oníricos desde sus inicios⁵⁵. Así opinaban algunos como F. Schiller o F. R. Chateaubriand, quien en *Lettres sur l’art du dessin dans les paysages* publicadas en 1797 manifestaba la relevancia del paisaje porque permitía explicar las ensoñaciones y los sentimientos que transmiten algunos lugares. P. Verlaine llegaba a afirmar incluso que el paisaje era: “un estado del

⁵² GUSTAV CARUS, Carl, op. cit., p. 31.

⁵³ *Ibíd.*, p. 24.

⁵⁴ DE PAZ, Alfredo, op. cit., p. 196.

⁵⁵ ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 31.

alma”⁵⁶. Por este motivo utilizar el paisaje para expresar sentimientos será una tónica constante durante el siglo XIX ya que los elementos que lo forman son idóneos para volcar sensaciones y sentimientos ya que el individuo muchas veces se sentía identificado con ellos. Esto puede ocurrir porque los elementos que conforman la naturaleza son simbólicos y, por lo tanto, admiten varios significados y se les pueden dar diversas interpretaciones. Un cielo, un bosque, un árbol dependiendo de cómo el artista lo haya representado puede dar pistas sobre su estado emocional. C. D. Friedrich plasmaba en sus obras de paisaje sus emociones, sentimientos, reflexiones, preocupaciones, es decir, su mundo íntimo que es lo que une a todas sus obras y al mismo tiempo lo que las dota de potencia⁵⁷. Como dijo W. Blake: “grandes cosas se realizan al encontrarse, cara a cara, el hombre y la montaña”⁵⁸.

“Las formas y actitudes de un ser humano revelan necesariamente las emociones de su alma [...]. Un bello paisaje no impacta solamente por las sensaciones más o menos agradables que procura, sino, sobre todo, por las ideas que despierta [...]”⁵⁹.

El resultado de la mezcla en las obras pictóricas de la imitación de la naturaleza originaria con modelos de representación establecidos y elementos extraídos de la literatura, los mitos, los sueños, la experiencia personal, etc., es indudablemente prueba de un alto nivel intelectual por parte de los artistas muy acorde con el gusto sentimental de la época. El paisaje llega a adquirir una condición muy elevada que sirve, por decirlo de alguna manera, a la educación del sentimiento⁶⁰. En él los vínculos con símbolos son tan frecuentes como enigmáticos y, a menudo, aunque versan sobre verdades eternas, los orígenes o la lectura que se hace de ellos son oscuros⁶¹, cosa que no es de extrañar dados los símbolos que escogieron para representar los artistas decimonónicos, como se verá a lo largo de este texto.

El mito, la naturaleza y, en general, casi todos los elementos que conforman el pensamiento occidental pueden ser bellos y en ocasiones sublimes. Los artistas de este periodo fueron cautivados por esa parte sublime de la naturaleza, la cual plasmaron en sus obras mezclándola con mitos de índole oscura.

IV.1.1. CRIATURAS MITOLÓGICAS VINCULADAS AL PAISAJE

Existen muchas criaturas procedentes de mitologías de todas las regiones asociadas al paisaje normalmente porque es allí donde residen o donde aparecen. No obstante, la naturaleza no es solo un marco físico, sino que es un espacio que lo incluye todo tanto lo banal como lo profundo, lo bueno y lo malvado, lo bello y lo sublime, por lo que es lógico que dichas criaturas puedan ser de naturaleza

⁵⁶ BIALOSTOCKY, Jan, *Estilo e iconografía*. Barcelona: Editorial Barral, 1973. En PENA, María del Carmen, op. cit., p. 20.

⁵⁷ GRAS BALAGUER, Menene, op. cit., p. 125.

⁵⁸ Citado en *La peinture allemande à l'époque du Romanticism*, Editions des Musées Nationaux, París, 1976. En ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 41.

⁵⁹ PENA, María del Carmen, op. cit., p. 20.

⁶⁰ GUSTAV CARUS, Carl, op. cit., p. 27.

⁶¹ ROSENBLUM, Robert, op. cit., p. 52.

benévola o maligna. El mar es un lugar bastante prolífico donde abundan las criaturas mitológicas, de las cuales ya se han citado algunas⁶², no obstante el lugar más recurrente y al que se asocian más criaturas sobrenaturales es el bosque, ya que es muy amplio y ofrece muchas posibilidades. Las ceremonias de los druidas, al igual que los aquelarres, por ejemplo, tenían lugar en el corazón de los bosques más oscuros, cobijados por la sombra de los más exuberantes y antiguos robles⁶³.

Según la tradición eslava, especialmente en Rusia, Bielorrusia y Ucrania, las diosas de las aguas y los bosques⁶⁴ eran unas criaturas conocidas como rusalki las cuales poseen algunas similitudes con las ninfas y las sirenas de la mitología clásica. Dichas similitudes pueden deberse a que existiera un modelo indoeuropeo general que sin embargo evolucionara de forma diferente en la Europa occidental y en la oriental⁶⁵. Estos seres mitológicos y perversos mantenían una relación muy especial con el paisaje y por eso habitaban en los campos de cereal, los bosques o lugares situados junto al agua. Tenían el aspecto de chicas jóvenes con largos cabellos, una de las características fundamentales de la *femme fatale*, con los que puede ahogar a los hombres o hacerles cosquillas hasta matarles⁶⁶ y es que estos seres mitológicos solo atacan al género masculino.

“Nos fijamos y vimos a unas mujeres, todas de blanco. Y peinan sus largos cabellos con peines, y ya se ponen a cantar una canción, ya ¡se echan a reír! Empezaron a acercarse un poco más: en lugar de piernas, tienen colas de pez”⁶⁷.

E. Veckenstedt también habla de una figura parecida a las rusalki en su obra *Mitos lituanos* conocida como la *medine* lituana o mujer del bosque: “a cualquiera que se adentre en el bosque puede sucederle que la *medine* le obligue a pelear con ella; si sale victorioso es recompensado con creces pero si sale derrotado ella lo devora”⁶⁸.

A pesar de que las rusalki son fruto de la fantasía de los pueblos eslavos más que figuras tomadas de la mitología clásica y que muchas veces servían como herramientas para mantener a los niños bajo control⁶⁹, como el hombre del saco o el coco, incluso hoy en día, quizás por la sugestión aprendida a lo largo de los años, todavía algunos afirman haber visto a alguna rusalka junto a la orilla de algún lago o algún río, mientras se lavaba o peinaba su verde, color asociado al mal, y larga

⁶² Véase capítulo IV. 4. 4. 4. de esta tesis doctoral.

⁶³ BURKE, Edmund, op. cit., p. 102.

⁶⁴ MOLINA MORENO, Francisco, “Las rusalki: ¿ninfas eslavas de las aguas?”. *Amaltea revista mitocrítica* [en línea]. Vol. 6, 2014, pp. 219-246. [consultado el 25/10/2017]. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/viewFile/46523/43711>.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 242.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 220.

⁶⁷ Зиновьев, Валерий Петрович, *Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири*. Новосибирск: Издательство «Наука» (Сибирское отделение), [Zinoviev, Valery Petrovich, *Historias mitológicas de la población rusa del este de Siberia*. Novosibirsk: Casa Editorial Nauka (Rama Siberiana)], 1987: 51, núm. 66, p. 331. En MOLINA MORENO, Francisco, op. cit., p. 241.

⁶⁸ HILLMAN, James, op. cit., p. 179.

⁶⁹ MOLINA MORENO, Francisco, op. cit., p. 239.



[236] Witolds Pruszkowski, *Rusalki*, 1877.

melena; y en otras ocasiones columpiándose en los árboles, lo cual corrobora que las antiguas creencias todavía se transmiten y por lo tanto sobreviven⁷⁰.



[237] Moritz Ludwing Von Schwind, *Aparición en el bosque*, 1858.

“Entonces éramos niños todavía. Estábamos sentados en la orilla. Ya estaba oscuro. Y mira por dónde por aquel lado del río va una chica y va cantando. Después oímos un chapoteo, y ella viene nadando hacia esta orilla. Salió del agua, toda negra. Se sentó en una roca, soltó sus largos cabellos y venga a peinarse. Y canta. Se peinó, gluglú, al agua... Y se fue”⁷¹.

Por otra parte están las ninfas, criaturas tremendamente vinculadas también al paisaje, tal y como se puede ver en los numerosos fragmentos que existen, y que tan concienzudamente F. Molina ha recopilado, donde aparecen en bosques, fuentes, ríos y prados⁷². Existen las ninfas acuáticas, como las oceánides, las

⁷⁰ POPOV, M I, San Petersburgo, *Descripción de la antigua mitología eslava pagana*, (1768:32). En MOLINA MORENO, Francisco, op. cit., pp. 223-224.

⁷¹ F. F. Belomestnova, nacida en 1907, contó a las investigadoras E. Antúfeva y L. Petelina esta bylíčka. En: Зиновьев 1987: 52, núm. 69, y p. 332. En MOLINA MORENO, Francisco, op. cit., p. 241.

⁷² Esto se puede ver en los siguientes testimonios: Homero, *Ilíada*, 20, 8-9; *ibíd.*, 24, 614-6; *Odisea*, 6, 105-6 y 123-4; *Himno homérico a Afrodita*, 97-9; Sófocles, *Filoctetes*, 1454; Apolonio de Rodas, 3, 881-3; *ibíd.*, 1219-20; Calímaco, *Himno a Deméter*, 36-8; Dionisio de Halicarnaso, *Antigüedades romanas*, 1, 38, 1; Varrón, *Menippeae*, fr. 130, citado por Nonio Marcelo, *De compendiosa doctrina*, 4, p. 250 M. (= p. 377 Lindsay); Gratio, *Cynegetica*, 16-8; Virgilio, *Bucólicas*, 2, 45-8; *ibíd.*, 10, 9-10; Ovidio, *Metamorfosis*, 1, 639-44; *ibíd.*, 4, 296-304; 6, 451-3; 9, 649-65; 13, 602-3; 14, 320-45 y 785-9; *Fastos*, 2, 585-616; T. Calpurnio Sículo, 2, 14; *ibíd.*, 4, 132-6; Séneca, *Fedra*, 777-84; Silio Itálico, 4, 289; Estacio, *Silvas*, 1, 5, 6; *ibíd.*, 2, 6, 90-102; Apolonio, *Léxico homérico*, p. 116 Bekker; Clemente de Alejandría, *Protréptico*, 4, 58, 2; Plutarco, *Sobre la decadencia de los oráculos*, 415 F 1-5; Elio Herodiano, *De prosodia catholica*, vol. 3, 1, p. 361 Lentz; Frínico, *Preparación sofística*, p. 27 De Borries; *Himno órfico* núm. 51, 1-10; Porfirio, *La gruta de las ninfas*, 8; *ibíd.*, 10 y 12; Quinto de Esmirna, *Posthomérica*, 2, 585-92; Servio, *Comentario a la Eneida*, 1, 500; id., *Comentario a las*

heleades, etc., las ninfas de los bosques como las hyleoroi, las de los árboles conocidas como dríades o hamadríades, de las montañas y grutas conocidas como oréades⁷³, las de los valles llamadas napeas, etc. Y todas ellas viven en su medio durante toda su vida. La diferencia entre las ninfas clásicas y las rusalki es, precisamente, que el hábitat de las segundas puede variar, es decir, pueden estar tanto en el agua, como en los prados, como en los bosques, etc., dependiendo de la época del año y del momento del día⁷⁴.



[238] Konstantin Makovsky, *Sirenas*, 1879.

Se creía que los lugares con agua y aquellos con propiedades favorables para lograr la recuperación física poseían su *spiritus loci*, quien comúnmente solía ser una ninfa. En consecuencia las ninfas juegan, de alguna manera, un papel en la sanación. Según W. F. Otto las ninfas son preconfiguraciones de las musas y

Bucólicas, 10, 9 y 62; Himerio, *Or.*, 16, líneas 15-9 Colonna; *ibíd.*, 38, líneas 80-2 Colonna; Nonno de Panópolis, *Dionisiacas*, 2, 54-9; *ibíd.*, 11, 322-3; 14, 145-6; 22, 390-7; 23, 272-9; 24, 24-30; 32, 285-92; 40, 545-52; 42, 108-9; 44, 137-46; Coluto, *Rapto de Helena*, 1-6 y 363-4; Esteban de Bizancio, *Ethnica*, p. 472, líneas 20-1 Meineke; Hesiquio, v, 16; Focio, *Léxico*, v, p. 285, líneas 9-10, y p. 298, líneas 7-8 Porson; Suda, v, 14 y 305; Miguel Pselo, *Opuscula logica, physica, allegorica, alia*, 45; Eustacio, *Comentario a la Iliada*, vol. 2, p. 235, líneas 7-11; vol. 4, p. 152, líneas 2-3, y p. 962, líneas 10-12 Van der Valk; id., *Comentario a la Odisea*, vol. 1, p. 255, líneas 9-10; *ibíd.*, p. 385, líneas 14-6; *ibíd.*, vol. 2, p. 26, líneas 44-6; *ibíd.*, pp. 41-2; *ibíd.*, p. 80, líneas 15-17 Stallbaum; *Etymologicum Magnum*, p. 604 Kallierges; *Anthologia Graeca*, 9, 328; *ibíd.*, 9, 663; 9, 668; 9, 814; escolio a la *Iliada*, 6, 21-2; *ibíd.*, 20, 8; escolio a la *Odisea*, 10, 350, e *ibíd.*, 13, 104(6). En MOLINA MORENO, Francisco, op. cit., p. 224.

⁷³ Véanse los textos citados en n. 6. En MOLINA MORENO, Francisco, op. cit., p. 242.

⁷⁴ MOLINA MORENO, Francisco, op. cit., p. 242.

estimulan la imaginación, por eso el individuo vuelve a la naturaleza para encontrarlas y despertar la inventiva, pero cuidado, pues actuando sobre la imaginación no solo producen la curación sino que también pueden producir la locura⁷⁵.

“Cuando hacemos que la naturaleza sea mágica, cuando confiamos en las terapias naturales y nos ponemos vagamente sentimentales a propósito de la contaminación o de la conservación de la naturaleza, cuando nos aficionamos a determinados árboles, rincones o paisajes, o bien tratamos de oír mensajes en los silbidos del viento o acudimos a oráculos en busca de consuelo, entonces la ninfa está haciendo su labor”⁷⁶.



[239] Ivan Kramskoi, *Las sirenas*, 1871.

Dado el gusto particular de los artistas decimonónicos por la mujer, en especial la *femme fatale* y las mujeres-monstruo, casi todas las obras de este periodo que se pueden encontrar sobre criaturas mitológicas enmarcadas en el paisaje tienen protagonistas femeninas. No obstante, como recoge la tradición literaria, en el bosque habitan un sinfín de criaturas mitológicas muy variopintas, amén de las asociadas a los cuentos de hadas como: las propias hadas, los gnomos, los trolls o las brujas quienes solían vivir en las partes más interiores y escondidas de los bosques para estar aisladas del resto del mundo y así poder hacer sus rituales y pócimas. Asimismo, los legendarios hombres lobo habitan en los bosques para aullar a la luna, gracias a la cual se transforman. Por resaltar alguna en concreto, ya que casi ninguna aparece en representaciones pictóricas, nombraré a los elfos, por ser criaturas nocturnas, de quienes se dice que les agrada danzar en los prados las noches de luna llena, al igual que a las sirenas mientras acompañan a Perséfone

⁷⁵ HILLMAN, James, op. cit., p. 93.

⁷⁶ *Ibidem*.

mientras recoge flores por los campos. Se dice que las colinas donde éstos habitan son peligrosas, de hecho las leyendas cuentan que muchos de los jóvenes que se han quedado dormidos en ellas no han vuelto jamás, y lo mismo puede decirse en el caso de las ninfas⁷⁷.

Las únicas representaciones pictóricas de criaturas mitológicas de carácter masculino de esta época son las del ya mencionado dios Pan y las de un tipo de criaturas muy similares a él: los sátiros, los faunos y Silvano. Son tan parecidos que en la época helenística a menudo se enredaban los conceptos de Pan, Fauno y Sátiro, hasta no diferenciar cuál era cuál⁷⁸. Los sátiros comparten muchas características con la figura de Pan, solo que en este caso se ha tergiversado hasta resultar soez, grotesca, cómica y maléfica. Los faunos también son figuras muy próximas a Pan, solo que éstos eran considerados antiguos demonios para los pastores y los campesinos. Silvano es el dios de los bosques y tiene prácticamente el mismo origen que Fauno y Pan⁷⁹.

El motivo por el cuál quizás los pintores de esta época sí se fijaron en estas figuras masculinas es que, además de guardar relación con Pan, eran seres tremendamente lujuriosos y viciosos motivo por el cuál perseguían a mujeres y ninfas. En consecuencia no solo tendrían una excusa para poder representar mujeres, quienes constituían su debilidad pictórica, sino que además podrían representar escenas de depravación, muy acorde con su gusto. Según Heráclito⁸⁰ los Panes y los Sátiros: “nacen en las montañas y no están acostumbrados a las mujeres. Si se encuentran con una mujer, mantienen relaciones sexuales con ella y en gran número, acostumbran a provocar un terror pánico en ellas⁸¹. Por este motivo, siempre están rondándolas, incluso mientras duermen, en sus bodas o justo después de dar a luz, las atormentan como espíritus sexuales, pues siempre están excitados, de enormes testículos, libertinos y además disfrutaban matando a los recién nacidos, como ocurre con las brujas. Especialmente Silvano, quien constituía una amenaza más importante para las mujeres que acababan de dar a luz y para los recién nacidos, lo que recuerda a la figura de Lilith, pues se creía que raptaba a los niños y los intercambiaba por otros. Viven en lugares lúgubres y oscuros y su pelo es áspero, por eso se les compara con monos o perros. Su equivalente femenino son las Apsaras, que son equiparables a los elfos, las ninfas y las sirenas⁸².

A menudo, las deidades asociadas a los bosques se muestran como demonios de pesadilla, como por ejemplo también los Dusii célticos, quizás porque los demonios de pesadilla suelen ser criaturas también muy lujuriosas. Por este motivo también guardan mucha relación con los arcaicos demonios de pesadilla indios: los gandharvas y los rakshas, pues al igual que Pan, Fauno, Silvano y los sátiros, ellos también van cubiertos de cueros y pieles y corren por los bosques al oscurecer ya que rehúyen la luz del día y saltan alrededor de las viviendas rebuznando como

⁷⁷ HILLMAN, James, op. cit., p. 175.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 168.

⁷⁹ *Ibíd.*, pp. 219-225.

⁸⁰ HERÁCLITO, *De incred.*, 25. En HILLMAN, James, op. cit., p. 205.

⁸¹ HILLMAN, James, op. cit., p. 205.

⁸² *Ibíd.*, pp. 228-229.

asnos⁸³. Veckenstedt cuenta una leyenda lituana acerca de unos seres conocidos como caucie, se trata de unos pequeños demonios de pesadilla que portan largas barbas de color gris y a los que les gusta asaltar habitaciones ajenas las noches de luna llena para estrangular al que allí duerme⁸⁴. Los hermanos Grimm aseguran que algunas criaturas mitológicas como los demonios de pesadilla, las hadas y las brujas se muestran como mariposas o polillas cuyas crisálidas viven, lógicamente, en los árboles o próximos a ellos⁸⁵.



[240] Ferdinand Keller, *Centauro solitario*, 1890.

⁸³ *Ibíd.*, pp. 179-228.

⁸⁴ VECKENSTEDT, Lit, *Mythen*, II, pp. 145 ss. En HILLMAN, James, op. cit., p. 180.

⁸⁵ HILLMAN, James, op. cit., p. 199.



[241] William Bouguereau, *Ninfas y sátiro*, 1873.

Dejando el bosque a un lado para explorar otros medios, el mar, como se ha dicho al principio, es el hogar de muchos monstruos, como el kraken, el leviatán o el hipocampo, entre otros; los fantasmas y los espectros suelen asociarse a los



[242] Jules Scalbert, *Ninfas y sátiro*.

cementerios y a las ruinas, y los vampiros a grandes castillos medievales o a cuevas. Pero también existen seres mitológicos que habitan paisajes del subconsciente, como el dios de los sueños Fóbetor a quien Ovidio hace referencia en su *Metamorfosis*. El nombre de esta divinidad proviene del pánico nocturno de los niños y, según Hipócrates, les ataca mientras duermen. Él es quien causa las apariciones de animales aterradores de cualquier índole así como cualquier aparición de cosas horribles y aberrantes, que aparecen en las pesadillas [123 y 124] y en los desvaríos nocturnos que a su vez provocan el desorden de los sentidos o el abandono despavorido de la cama a los que hace referencia

Hipócrates en su obra *La enfermedad sagrada*. En opinión de este autor, la creencia de que todas estas cosas eran causadas por espíritus malévolos de difuntos, y, por lo tanto, solo se podían ahuyentar por medio de encantamientos o por sacrificios de purificación y expiación⁸⁶.



[243] Franz Von Stuck, *La burla*, 1889.

Una de las principales características de los demonios, espectros y demás criaturas asociadas a la noche es que no solamente viven en la oscuridad, sino que la necesitan, es decir, deben huir cuando llega el amanecer o advierten la presencia de algún tipo de luz⁸⁷. G. A. Bürger explica que: “el primer rayo del día hace desaparecer a los demonios”⁸⁸, aunque también les ahuyenta el canto del gallo, ya que advierte del comienzo del día, como explican los hermanos Grimm y tal y como aparece en las enseñanzas parsis y en el Talmud. Esto mismo ocurre incluso con seres que no están directamente vinculados con la oscuridad, como el ángel que

⁸⁶ HILLMAN, James, op. cit., pp. 163-164.

⁸⁷ WUTTKE, *Der deutsche Volksaberglaube der Gegenwart*, § 772. En HILLMAN, James, op. cit., p. 180.

⁸⁸ BÜRGER, Gottfried August, *Leonore*, vers. 28. En HILLMAN, James, op. cit., p. 180.

obliga a Jacob a luchar con él para obtener la bendición⁸⁹, tema también muy recurrente en la pintura del siglo XIX como se ha visto anteriormente.



[244] Louis Boulanger, *Los fantasmas*, 1829.

Dado que existen innumerables criaturas mitológicas, sería una tarea hercúlea tratar de hacer una recopilación de las mismas y sus hábitats, pues aunque existan ciertas criaturas comunes a todos, cada región tiene su folklore propio. Teniendo en cuenta también que además, no existen apenas representaciones pictóricas de ellos en este periodo, baste decir que el paisaje es el hogar de muchas criaturas

⁸⁹ HILLMAN, James, op. cit., p. 180.

representadas pictóricamente por artistas en el siglo XIX y que todas ellas comparten una característica común: son libres y salvajes, tanto física como mentalmente, por eso viven en la naturaleza la cual es también indómita y salvaje.



[245] Lajos Gulácsy , *Hijas de la noche*, 1900 (aproximadamente).

IV.2. LAS REPRESENTACIONES PICTÓRICAS DE LA OSCURIDAD Y DE LOS MITOS OSCUROS A TRAVÉS DEL PAISAJE

Los románticos contagiaron la pintura de paisaje con su sensibilidad exacerbada, su melancolía y su sentimiento de insignificancia frente al universo y frente a la naturaleza⁹⁰. En sus obras se mezclan la soledad, el desamparo, la devastación, la angustia y una especie de sobrecogimiento fusionado con miedo que se manifiestan con nervio y potencia⁹¹. Esta manera de sentir romántica abre el camino hacia un horizonte nuevo y al mismo tiempo constituye en sí misma una barrera para alcanzarlo a causa de la nostalgia obsesiva y de la frustración por los deseos imposibles.

“La época moderna, que lleva en si la semilla de la escisión, contribuye a aumentar la oscuridad de aquella oculta simbología que, sin embargo, contiene los caminos de retorno a la Edad de Oro. Por tanto, la misión del arte, del arte total, es construir una nueva representación simbólica capaz de “conectar” con la reinante en la naturaleza y, como consecuencia, desvelar su áureo enigma”⁹².

Tal y como explicaba A. N. Whitehead: “Pan significa «naturaleza viva», y el pánico abre una puerta a esa realidad”⁹³, por ende, el miedo es el nexo con la naturaleza y por lo tanto cuando sentimos miedo estamos más unidos a ella y las imágenes que se obtienen como resultado de esta fusión son mucho más impresionantes. Del mismo modo, el hambre, la sexualidad o la violencia crean un vínculo con la naturaleza muy similar al del miedo pues cuando se viven experiencias en las participan alguno de estos agentes éstas se vuelven mucho más intensas y las imágenes que se extraen de ellas adquieren un vigor característico y encantador.

El miedo, al igual que el amor, pueden transformarse en una llamada para la consciencia porque el individuo encuentra lo inconsciente, lo ignoto, lo numinoso y lo incontrolable cuando aparece el miedo. Con frecuencia, el pánico aparece de noche cuando todo está a oscuras y, de alguna forma, el “Yo” racional duerme, aunque no del todo obviamente, esto crea una *participation mystique* en primera persona con la naturaleza, es una experiencia básica, incluso filosófica, de un mundo vivo en el que, lógicamente, el terror participa. Es entonces cuando los objetos cobran vida mientras que los individuos quedan paralizados por el pánico⁹⁴. Pero si se educa racionalmente al miedo, es decir, si el sujeto intenta domesticar el pánico instintivo común a todos los seres humanos convirtiéndolo así en un terror “controlado”, éste puede ampliar el horizonte del conocimiento artístico. Esta es la única manera de ser capaces de disfrutar del asombroso y terrible espectáculo que brinda la poderosa y majestuosa fuerza de la naturaleza que fascinó a los artistas decimonónicos.

⁹⁰ DE PAZ, Alfredo, op. cit., p. 25.

⁹¹ BAUDELAIRE, Charles, op. cit., pp. 26-27.

⁹² ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 45.

⁹³ HILLMAN, James, op. cit., p. 59.

⁹⁴ *Ibíd.*, pp. 57-59.

A causa de esta forma de pensar, el género del paisaje se desprendió en el siglo XIX de su sentido artificial y eglógico tan presente en los siglos XVII y XVIII para centrarse en la expresión de un sentimiento panteísta de la naturaleza⁹⁵. El paisaje romántico nada tiene que ver con meras representaciones idílicas de la naturaleza, pues consideraban que aunque fueran indudablemente bellas eran demasiado perfectas como para transmitir a través de ellas mensajes importantes⁹⁶. Los gozos de la naturaleza aparecen con medida y amaestrados en función de las necesidades burguesas en la mayoría de obras de paisaje anteriores, lo que, en opinión de los artistas románticos, no ofrecía nada interesante al no constituir ningún enigma pues todo venía dado⁹⁷. Por ello el paisaje a partir del siglo XIX es en esencia trágico ya que el artista no se siente ayudado por la naturaleza sino cautivado y al mismo tiempo abatido. En opinión de R. Argullol: “el artista romántico celebra la naturaleza, mas esta celebración no es solo un canto a la belleza primigenia, sino también al sacrificio aniquilador que se cierne sobre los hombres”⁹⁸.

“¿Hay algo, en principio, menos sospechoso de complicidades que la recreación de un árbol, un valle o una hermosa montaña? No digo yo que no tenga sus aspectos positivos el cerrar a la puerta, encender la luz e intentar a través de la pintura recuperar el diálogo hombre-naturaleza sin intermediarios, pero, cuidado... Porque muy posiblemente descubriremos al enemigo en casa”⁹⁹.

La potencia de la naturaleza es un tremendo espectáculo pavoroso y sublime¹⁰⁰ que inspira al alma una combinación de exaltación y tranquilidad, de energía y paz¹⁰¹. Estas sensaciones se producen porque por un lado, en ella hay elementos pacíficos que no despiertan ningún miedo, los cuales transmiten afecto y cariño produciendo así placer y alegría que anima al espíritu con sensaciones de deleite. Sin embargo, por otro lado, hay otros elementos mucho más duros y temibles que transmiten miedo, como por ejemplo las enormes superficies de boscosidad y magnificencia, lo monumental y grandioso. Todos estos elementos infunden al espíritu miedo y dolor, esta naturaleza mucho más cruel y severa no muestra amor, sino su lado correctivo: su sobrecogedora disciplina de temor¹⁰². S. Monk, autor de la obra conocida como *Lo sublime: un estudio de las teorías críticas en el siglo XVIII*, escribía que la naturaleza poseía dos caras: la bella y la sublime¹⁰³. De acuerdo con esta línea de pensamiento, W. Gilpin, al igual que J. R. Cozens, también elaboraron teorías sobre los diferentes tipos de paisaje, distinguiéndolos entre un paisaje caracterizado por la idea de luminosidad y lisura, y otro caracterizado por

⁹⁵ PENA, María del Carmen, op. cit., p. 107.

⁹⁶ ROSENBLUM, Robert, op. cit., p. 37.

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 82.

⁹⁸ ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 42.

⁹⁹ PENA, María del Carmen, op. cit., p. 13.

¹⁰⁰ ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 82.

¹⁰¹ WORDSWORTH, William, *The Prelude*, XII, 3-4; y p. 571. En ABRAMS, Meyer Howard, op. cit., p. 91.

¹⁰² Véase WORDSWORTH, William, *The Prelude*, I, 362-371, 439-441, 490-501, 630-640; II, 320-326, 341-348, 389-393; III, 131-136; XII, 1-14; y los pasajes del MS., pp. 572, 577-578. En ABRAMS, Meyer Howard, op. cit., p. 91.

¹⁰³ WORDSWORTH, William, *The Prelude*, I, 573, y la versión de 1850, I, 546. También I, 635-636, “escenarios... bellos y majestuosos”; p. 578, “cosas familiares y tremendas, lo diminuto / Y grandioso”; y VI, 672-676: “cuanto / Veía o escuchaba o sentía... alimentaba / La grandeza y la ternura...”. En ABRAMS, Meyer Howard, op. cit., p. 91.

la rudeza. El primero de estos dos tipos de paisaje, de acuerdo con las ideas de E. Burke, se calificaría como bello y el segundo como sublime. Cuando la naturaleza es observada desde la perspectiva de lo sublime la actitud es mucho más apasionada, irracional e incluso puede llegar a la melancolía o al dolor. W. Gilpin hace además una búsqueda de elementos del paisaje sublimes y entre ellos destaca los cuerpos rudos, irregulares e incompletos que son, en opinión de la mayoría de los artistas románticos, en definitiva, los alicientes de la obra.

“ [...] Las agrestes rocas, las musgosas cavernas, las irregulares grutas vírgenes, las quebradas cascadas de agua, con el encanto sobrecogedor de todo lo selvático, representan mejor la naturaleza... Y poseen una grandiosidad muy superior al ridículo formalismo de los jardines principescos”¹⁰⁴.

Aquello que causa placer puede acabar causando terror en tan solo un instante, es decir, en un primer impacto visual la vastedad de la naturaleza es magnífica y grandiosa, pero, como el placer es efímero y además, de alguna manera, el ser humano tiende al sufrimiento porque es lo que la cultura le ha transmitido, en especial la judeocristiana, al cabo de un tiempo contemplando la escena su mente comienza a ser consciente de todos los peligros que pueden ocultarse en la inmensidad o de lo insignificante que es con respecto a ésta. Cuando el individuo se halla en soledad es mucho más susceptible y receptivo a los estímulos, especialmente a aquellos que recibe de la naturaleza, es entonces cuando experimenta vivencias de mayor terror, fuerza y grandeza de lo sublime natural¹⁰⁵. Cuando el individuo se hace consciente de la magnitud de su soledad le invade un profundo terror. El silencio abismal que sin embargo oculta numerosos presentimientos envuelve al espectador en un mundo incomprensible¹⁰⁶. Por estos motivos la visión de la naturaleza de algunos artistas, como por ejemplo la del poeta Lucrecio, se veía ensombrecida por una oscuridad de miedo impenetrable y terror como refleja perfectamente en estos versos:

“Entonces, con estas cosas, se apoderó de mí cierto placer divino,
y horror también, porque, de tal forma, la naturaleza, al mostrarse tan evidente gracias a
su vigor,
ha quedado al descubierto por todas partes”¹⁰⁷.

Al igual que los individuos primigenios veían en la naturaleza la manifestación de diversas deidades, los artistas románticos también encontrarán la divinidad en la naturaleza pero la hallarán en las violentas cataratas y en los profundos y terroríficos abismos, y al mismo tiempo también en el extremo opuesto de la tranquilidad, la soledad y el silencio infrecuentes¹⁰⁸. Por ello en las obras pictóricas de paisaje romántico conviven la naturaleza idílica con la irónica y devastadora¹⁰⁹, es decir, se pasa de la calma y el misterio de la medianoche inundada por la niebla a la furia de una fuerte ventisca, de una tormenta en el mar o de algún cataclismo geológico pasando por las indescriptibles formas geológicas que se situaban en

¹⁰⁴ CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y...* op. cit., p. 121.

¹⁰⁵ ABRAMS, Meyer Howard, op. cit., p. 96.

¹⁰⁶ ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 49.

¹⁰⁷ BURKE, Edmund, op. cit., p. 115.

¹⁰⁸ ROSENBLUM, Robert, op. cit., pp. 24-25.

¹⁰⁹ ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 78.

cordilleras, cuevas y montañas¹¹⁰. Y es que como muy bien dice R. Argullol: “la gran tensión romántica entre la belleza y la destrucción ofrece al amante del infinito sus frutos contradictorios. Miedo y dulzura se hermanan”¹¹¹.

“Encuentra valores positivos en aquellos aspectos del paisaje que son vastos, desproporcionados, aterradores, y según los cartabones estéticos tradicionales, feos; pero esos valores son a la vez estéticos y quasi-teológicos, pues en ellos el rostro parlante de la tierra declara la infinitud, el poder y la ira de una deidad justa”¹¹².

“¡Como abarca el conjunto en mis entrañas enardecidas, me empapaba como endiosado en su plenitud rebotante, y el augusto aparato del infinito universo se agitaba vivo en mi interior inflamado! Cercábanme enormes montañas, abríanse abismos ante mí, despeñábanse raudales hasta lo profundo; ríos arrolladores y bosques y montes retumbaban [...]”¹¹³.

En *Entretiens sur les fils naturels* D. Diderot describe el comportamiento del artista decimonónico frente al paisaje, a través de uno de sus personajes: Dorval, quien experimenta una sensación de culminación total que proviene de su unión con la naturaleza:

“El lugar era solitario y salvaje [...] Dorval había llegado antes que yo. Me acerqué a él sin que se diera cuenta. Se había abandonado al espectáculo de la naturaleza. Tenía el pecho elevado. Respiraba con fuerza. Su atenta mirada se detenía en todos los objetos. Yo seguía sobre su rostro las diversas impresiones que experimentaba; empezaba a compartir su transporte, cuando exclamé casi sin querer “está embrujado”. El me oyó y respondió con voz alterada: “es verdad”¹¹⁴.

Para pintar la naturaleza es preciso comunicarse de antemano con ella y para ello hace falta retirarse del mundo para estar en silencio y en soledad. El aislamiento voluntario no muestra en todos los casos románticos una conducta antisocial, sino que es compromiso indispensable para con su obra¹¹⁵. Una vez que el individuo se encuentra con la naturaleza establece un diálogo con ella y se plantea a sí mismo sus propias tribulaciones, reviviendo así en el paisaje su nostalgia y sus deseos. Por este motivo el lugar exacto no importa porque no se trata de eso, sino de escoger los elementos en relación a su valor sentimental¹¹⁶, A. Lamartine utiliza esta técnica en su obra titulada *Le vallon*, donde los elementos hacen referencia a su estado anímico:

“Des jours, sombres et courts comme les jours d'automne,
Déclinent comme l'ombre au penchant des coteaux;
L'amitié te trahit, la pitié t'abandonne,
Et seule, tu descends le sentier des tombeaux”¹¹⁷.

¹¹⁰ ROSENBLUM, Robert, op. cit., p. 16.

¹¹¹ ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 41.

¹¹² ABRAMS, Meyer Howard, op. cit., p. 94.

¹¹³ ROSENBLUM, Robert, op. cit., pp. 23-24.

¹¹⁴ GRAS BALAGUER, Menene, op. cit., pp. 28-29.

¹¹⁵ VV.AA., *Genios del...* op. cit., p. 40.

¹¹⁶ DE PAZ, Alfredo, op. cit., p. 53.

¹¹⁷ Tan oscuros y breves como días de otoño / son tus días que menguan como sombras del monte.
/ La amistad te traiciona, la piedad te abandona, / solitaria descienes donde están los sepulcros.
Véase Alphonse de Lamartine [en línea] [consultado el 5/3/2018]. Disponible en:
<http://amediavoz.com/lamartine.htm>.

Sentían especial fascinación hacia los lugares solitarios tales como las altas cumbres despobladas de las montañas cuya pureza sigue prácticamente intacta¹¹⁸. Prueba de ello son obras como *Aurora en el Riesengebirge* o *Amanecer en los montes de Silesia* [246] en la cual una serie de cumbres cubiertas por la niebla se presenta ante el espectador como un abismo insondable de silencio y soledad¹¹⁹ enfatizada por la presencia de la solitaria cruz. V. Van Gogh opinaba desde su experiencia, que si se representaba un paisaje sin figuras en un gran lienzo no era necesario esforzarse mucho más para dar sensación de soledad¹²⁰.



[246] Caspar David Friedrich, *Aurora en el Riesengebirge* o *Amanecer en los montes de Silesia*, 1810-1811.

La profunda soledad es sublime, pero terrorífica. De ahí que los enormes desiertos, como el inmenso desierto de Schamo en Tartaria hayan dado siempre ocasión a la gente para ubicar allí sombras terribles, duendes y fantasmas¹²¹, convirtiéndose así en lugares legendarios.

En la pintura de paisaje confluyen tanto las necesidades románticas de evasión como de autoanalizar el propio inconsciente y, a su vez, estas dos conducen a otra cualidad romántica imprescindible: la soledad. El gusto romántico por la soledad es lo que guía a muchos artistas de este periodo a huir hacia las montañas, los prados, o a los bosques con cualquier excusa: para redimirse, para abandonar un lugar que no les agradaba o para emprender una nueva vida. Por ello también muchos personajes literarios viven en la naturaleza su soledad buscada o

¹¹⁸ ROSENBLUM, Robert, op. cit., pp. 145-146.

¹¹⁹ ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 43.

¹²⁰ Van Gogh, carta nº 649, 9 de julio, 1890. En ROSENBLUM, Robert, op. cit., p. 114.

¹²¹ KANT, Immanuel, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México: FCE: CAM: UNAM, 2004, p. 76. Traducción GRANJA CASTRO, Dulce María.

impuesta. En especial el bosque, eje central de las historias, que simboliza la naturaleza virgen, seductora y mágica y que fue idealizado y sublimado por el Romanticismo¹²².



[247] Carl Blechen, *Camino de bosque cerca de Spandau*, 1835.

“Oímos el término Romanticismo o el adjetivo romántico, y enseguida evocamos un mundo de valles y colinas, una espesura rica en especies animales y vegetales que se convierte con cada cuento en el escenario ideal de una infinidad de aventuras fantásticas [...] El hilo conductor será ese elemento que tanto nos atrae, ese espacio geográfico y sentimental en que ha devenido lo romántico por las razones que sea [...] Un viaje humilde y emocionante al corazón del bosque”¹²³.

La situación ideal para el artista romántico sería estar solo en un acantilado, al borde del abismo, agitado por el viento contemplando la inmensidad del paisaje que le rodea, gozando de su libertad, de la libertad de la propia naturaleza y de ese momento de comunión con la naturaleza al mismo tiempo que la intenta capturar artísticamente en un acto de amor espontáneo¹²⁴. Más o menos esta es la escena que se muestra en la obra *Caminante sobre un mar de nubes* [248], precisamente de C. D. Friedrich donde un viajero vestido de negro, quien podría ser el propio autor, se encuentra observando la infinitud del paisaje parcialmente oculto por la niebla al borde del abismo dando la espalda al espectador.

“¡Y allí yo te sentí! - en aquel borde del acantilado...

¹²² VV.AA., *Cuentos del...* op. cit., p. 36.

¹²³ DE PAZ, Alfredo, op. cit., p. 13.

¹²⁴ ABRAMS, Meyer Howard, op. cit., p. 365.

Si, mientras allí erguido contemplaba, con las sienes desnudas
Y lanzaba mi ser por tierra, mar y aire,
Poseyéndolo todo con amor violentísimo,
¡Oh libertad! Allí te sentía mi espíritu”¹²⁵.



[248] Caspar David Friedrich, *Caminante sobre un mar de nubes*, 1818.

La finalidad de la contemplación de la naturaleza era crear un arte inédito, curioso, lleno de espectáculo; esencia primordial de toda obra romántica, pero sobre todo respetable donde se pudieran proyectar las sensaciones experimentadas frente a la misma¹²⁶. Y es que el mérito de una obra artística no está en la grandiosidad del paisaje que actúa como modelo, sino en como se ejecute la propia pintura, ya que como decía W. Wordsworth: “todo lo que contemplamos está lleno de bendiciones”¹²⁷.

Lo que se pretendía con todo esto era conseguir un estilo más personal, revelador, auténtico, original y nunca visto hasta entonces. Por ello se fijaron en estos elementos sobrecogedores tan difíciles de representar técnicamente y los

incluyeron en sus obras. Además, dichos elementos les eran muy útiles para expresar sus emociones y su estado anímico ya que la capacidad expresiva que ofrece el paisaje es innegable. El resultado son composiciones donde se muestra una naturaleza salvaje, oscura, tenebrosa, misteriosa e indómita que aterroriza y al mismo tiempo seduce por completo al artista. Obras no solo de una calidad técnica asombrosa sino cargadas también de un profundo significado.

“¿Qué somos si no peregrinos en un eterno viaje, perdidos? [...] He tratado de transformar la naturaleza y de decir, a mi manera humana, de artista, lo que la propia naturaleza nos dice; he situado un dulce enigma que no se muestra a todos y que sin embargo es más fácil de adivinar que el enigma sublime con que se cubre la naturaleza”¹²⁸.

¹²⁵ ABRAMS, Meyer Howard, op. cit., p. 366.

¹²⁶ HONOUR, Hugh, op. cit., p. 85.

¹²⁷ ABRAMS, Meyer Howard, op. cit., p. 119.

¹²⁸ *Ibíd.*, p. 253.

La personalidad atormentada por la soledad, la melancolía, la muerte, el amor perdido, la enfermedad, la demencia y la propia introspección personal de la mayoría de los artistas románticos se sentía mucho más atraída por la idea de lo sublime, lo terrorífico y lo oscuro que con lo luminoso y feliz. El concepto sublime sirve para designar una experiencia placentera de lo terrorífico y su propiedad más terrorífica y peligrosa es la vastedad¹²⁹, característica fundamental e intrínseca a la naturaleza.

“Para el artista romántico la vida es un itinerario órfico, un “descenso a los infiernos” en busca de la plenitud; en busca, en definitiva, del cielo. Infierno y cielo marchan a la par como imágenes simbólicas de los grandes procesos de contradicción: muerte y belleza, fin y nacimiento, destrucción y creación, dolor y placer... [...] La invocación a la muerte es, para el romántico, una invocación a la vida”¹³⁰.

El paisaje es ocasiones es un reflejo del estado ánimo del pintor pero en este caso hace referencia a un estado de ánimo alterado y apasionado ya que esos elementos rudos y ásperos terminan con la idea de unidad espacial y perspectiva que caracterizaba el paisaje y el jardín barroco¹³¹. Y es que también el ser humano es “naturaleza” pues en su interior también tienen lugar cataclismos, erupciones volcánicas, huracanes y tempestades¹³².



[249] John Martin, *El gran día de la ira*, 1851.

El abismo, por el cual los artistas de la época sentían fascinación, hace alusión en su sentido más literal al precipicio, a un descenso, en definitiva a *La caída*, como la

¹²⁹ GONZALEZ GARCÍA, Ángel, *Arte y terror*. Musito & Co: Barcelona 2008, pp. 18-22.

¹³⁰ ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 85.

¹³¹ CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y...* op. cit., p. 121.

¹³² HILLMAN, James, op. cit., p. 117.

de Satán, otra de sus inquietudes constantes¹³³. No obstante, también hace referencia, en un sentido metafórico, al inconsciente cuyo acceso solo puede ser alcanzado realizando una difícil y peligrosa “incursión en nuestra propia espesura”¹³⁴. Este “segundo bosque” es complicado y oscuro, pero a pesar de estar marcado por el dolor también es enormemente abundante y valioso¹³⁵.

“Las imágenes de placer, transgresión y horror que, aparentemente externas y fortuitas, se proyectan en la pantalla del inconsciente, se hallan en relación directa, aunque aletargadas y autocontenidas, con los movimientos de la voluntad consciente. La potencia oculta, el poeta oculto es el mismo “Yo” liberado de las cadenas de la racionalidad y, consecuentemente, crecido hacia los horizontes imposibles del cielo y del infierno”¹³⁶.

Al contrario que el Rococó y el Neoclasicismo, el Romanticismo se inclina por inspeccionar la oscuridad hacia aquello que los *naturphilosophen* califican como el “lado oculto de la naturaleza”¹³⁷. C. G. Carus opinaba que la base de la vida consciente se encontraba en el inconsciente desde donde sube con un desplazamiento similar al del sol emergiendo desde los abismos de la oscuridad. En su opinión: “el inconsciente” es la expresión subjetiva que designa aquella misma cosa que conocemos objetivamente bajo el nombre de “naturaleza”¹³⁸. La intención del artista romántico es liberar esa fuerza oculta que es el inconsciente como si fuera un sonámbulo con la capacidad de investigar en la insondable profusión de las sombras. H. Fuseli y F. Goya fueron los primeros románticos que adquirieron lo que M. Praz denomina como “agonía romántica” que consiste en mezclar de forma fantástica en sus obras un mundo malvado, mentalmente enfermo y donde la muerte se halla por doquier. “Lo monstruoso verosímil”, ingenioso calificativo acuñado por C. Baudelaire a raíz de las obras de F. Goya, no solo deben ser consideradas como un “descenso a los infiernos” del pintor, sino como un testimonio estético en el que F. Goya otorga una superioridad total al inconsciente¹³⁹.

“Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
De fœtus qu’on fait cuire au milieu des sabbats,
De vieilles au miroir et d’enfants toutes nues,
Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas”¹⁴⁰.

En la obra de F. Goya también se halla presente un tipo de paisaje oscuro y hostil que actúa como marco para representar a multitudes horripilantes cuyos rostros deformados han perdido la nitidez de sus rasgos [87 y 88]. Parece que ser humano

¹³³ BORNAY, Erika, op. cit., p. 364.

¹³⁴ VV.AA., *Cuentos del...* op. cit., p. 40.

¹³⁵ *Ibíd.*

¹³⁶ ARGULLOL, Rafael, op. cit., pp. 55-56.

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 56.

¹³⁸ GUSTAV CARUS, Carl, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*. Dresde: W. Jess, 1927, p. 72. En ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 60.

¹³⁹ ARGULLOL, Rafael, op. cit., pp. 56-57.

¹⁴⁰ Goya, pesadilla llena de secretos desconocidos / de fetos que se han cocinado en medio de aquelarres, / viejas con espejo y niños desnudos, / para tentar a los demonios ajustando bien sus medias. BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal* [en línea] [consultado el 19 de febrero de 2018]. Disponible en: <http://biblioteca.org.ar/libros/133456.pdf>.

y naturaleza participan de la misma pesadilla creada por la potencia de una imaginación oscura¹⁴¹. En su obra *El coloso* [250] aparece tras unas montañas negras un personaje gigantesco en una actitud en la cual no se aprecian muy bien sus intenciones, pero que aún así causa terror pues la gente huye de él despavorida. En esta obra, que recuerda bastante a sus pinturas negras, el paisaje es muy importante y además aporta el toque negro y oscuro a la composición. Quizás podría ser interpretado como una alegoría de la fuerza y la infinidad de la naturaleza frente a la insignificancia del ser humano que no puede hacer nada para luchar contra ella más que huir y tratar de resguardarse.



[250] Francisco de Goya, *El Coloso*, 1818-1825.

¹⁴¹ ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 57.

Anteriormente se ha hablado de las posibilidades que ofrecía el bosque, solo que haciendo hincapié en los aspectos positivos, sin embargo los bosques, al igual que la naturaleza en general, poseen cualidades perversas, tal y como se puede apreciar en los cuentos de hadas, paradójicamente, por ejemplo en *Blancanieves*, cuando la madrastra le dice al cazador: “llévate a la niña al bosque; no quiero volver a verla. La matarás y me traerás, como prueba, sus pulmones y su hígado”¹⁴². Fue también en el bosque donde Hansel y Gretel se toparon con la malvada bruja que pretendía zampárselos. Por el bosque paseaba Caperucita roja cuando se encontró con el mentiroso lobo, que también pretendía comérsela. Está claro que la percepción del bosque no era la misma para la gente de ciudad, quienes lo veían como un refugio del humo y la maquinaria, que para aquellos que vivían en un ambiente rural para quienes constituía un lugar lleno de temores, oscuro, siniestro y por ende satánico¹⁴³. Es posible que esto ocurra porque la gente de ciudad de aquella época estaba acostumbrada a ver el mal por doquier a su alrededor, calles con suciedad, humo negro proveniente de las fabricas, violencia, crueldad, etc., para ellos el campo no suponía ninguna amenaza, al margen de toparse con algún animal salvaje a lo mejor, sino que constituía un lugar, al menos en apariencia, bello, tranquilo, sencillo y apacible.

Sin lugar a dudas, la ciudad era mucho más oscura que la naturaleza ya que también posee parajes despoblados y oscuros abismos, tanto literal como figuradamente pues se había convertido en un lugar corrupto y envilecido. En palabras de J. Hillman: “lo caprino también se halla presente en la escena urbana, cuelga en las esquinas y, al igual que Efiltes, visita las pesadillas del más urbano de los habitantes de la ciudad”¹⁴⁴. Podría decirse que Satán se había afincado en el corazón de las ciudades, pero fue el ser humano quien le abrió la puerta y le dejó entrar.

“Tanto cuando es un espacio siniestro como cuando constituye un refugio deseado, el bosque atrae a los autores románticos y ellos transmiten esa misma atracción a sus personajes. Éstos lo buscan para ponerse a salvo de la tormenta o para huir de esas elevaciones sin vegetación en las que notan su alma mucho más vulnerable y expuesta al peligro [...] Otras veces, el bosque es un escenario virgen para su imaginación o el lugar donde se concretan y localizan sus temores”¹⁴⁵.

Según A. González la mayoría de los principios de “lo sublime” burkiano se pueden encontrar también en las ruinas: “la oscuridad, la privación, la vastedad, la infinidad, la magnitud, la dificultad, la magnificencia, el estruendo, la prontitud o la esperanza, y hasta algunas menos imponentes, como los hedores o ciertas sabandijas venenosas que huyen de la luz”¹⁴⁶. Además se les suele atribuir el adjetivo “malditas” y es que el hecho de que la ruina sea tal cosa tuvo que ser causado por algo, bien una catástrofe como la erupción del Vesubio que destruyó Pompeya [251], la bíblica lluvia de fuego que destruyó Sodoma y Gomorra [253] o las guerras que asolan ciudades enteras por medio de la violencia. A. González

¹⁴² GRIMM, Jacob y Wilhelm, *Blancanieves*. Librodot [en línea] [consultado el 7 de agosto de 2018]. Disponible en: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2011/blacan.pdf>.

¹⁴³ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 157.

¹⁴⁴ HILLMAN, James, op. cit., p. 103.

¹⁴⁵ VV.AA., *Cuentos del...* op. cit., p. 16.

¹⁴⁶ GONZALEZ GARCÍA, Ángel, op. cit., p. 21.



[251] Joseph Mallord William Turner, *Monte Vesubio en erupción*, 1819-1820.

se refería a ellas como: “esas ruinas que hunden sus raíces en el infierno”¹⁴⁷, y es que de alguna manera atrajeron el mal que les ocasionó la perdición y consecuentemente, la desaparición. Incluso puede que su maldición perdure a pesar de la destrucción y el abandono ya que entre ellas se percibe un ambiente siniestro y lúgubre, como si fueran ciudades fantasmales, aunque las ciudades, ya de por sí, son criaderos de fantasmas¹⁴⁸. Toda pérdida causa dolor en mayor o menor medida, en ningún caso placer, por este motivo las ruinas poseen una sublimidad particularmente oscura ya que su contemplación recuerda al individuo que nada puede oponerse al paso del tiempo y por lo tanto todo acaba pereciendo a causa de su continua y asoladora maldad, lo cual es un resultado francamente negro. Todo el esfuerzo humano invertido en la construcción de una cultura, una civilización, etc. Puede verse truncado en cuestión de segundos. Precisamente por este motivo, los artistas decimonónicos no solo sintieron atracción hacia las ruinas, sino también hacia las catástrofes que las provocaban como reflejan algunas de sus pinturas como *Monte Vesubio en erupción* [250] de J. M. W. Turner, escena donde expresa el miedo y la belleza que causa la liberación de la fuerza de la naturaleza todo ello enfatizado por tonalidades rojas que dominan la composición. Aunque el pintor de lo que se podría denominar como “el paisaje apocalíptico” por excelencia fue J. Martin, de quien también se muestran algunas obras ilustrativas de ejemplo con temática bíblica como son *La destrucción de Sodoma y Gomorra* [252] o *Las siete plagas de Egipto* [253]. La primera de estas dos escenas sublimes, representa a los que probablemente sean Lot y su esposa, antes de convertirse en estatua de

¹⁴⁷ GONZALEZ GARCÍA, Ángel, op. cit., p. 19.

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p. 42.



[252] John Martin, *La destrucción de Sodoma y Gomorra*, 1852.



[253] John Martin, *Las siete plagas de Egipto*, 1823.

sal, huyendo de la ciudad de Sodoma la cual se halla sumida en una nube de fuego y magma. La segunda muestra el momento en el que tuvieron lugar las diez plagas que sufrió Egipto, concretamente la séptima que hace referencia al granizo y el fuego, de ahí que el cielo esté volviéndose negro y rojo en algunos puntos.

“Lo perdido por causa de poderosos agentes que nos superan, como la historia, el destino, el tiempo y la muerte, sigue sin embargo negra y recónditamente presente y atañe tanto a los seres humanos como a lo que ellos hicieron y quisieron dejarnos, apenas más resistente que sus vidas”¹⁴⁹.

Por todo lo que significan y simbolizan, las ruinas son escenario de muchas historias, como por ejemplo en *El diablo enamorado* de J. Cazotte donde el diablo se enamora de un melancólico caballero, y el escenario escogido para que tenga lugar ese amor sobrenatural entre un ser mundano y otro del más allá no podría ser otro que las ruinas. No tendría ningún sentido que esta historia se desarrollara, por ejemplo, en un ambiente bucólico y pastoril puesto que, entre otras cosas, interviene el diablo, por lo tanto el marco adecuado es el paisaje de la decadencia, del fulgor perdido donde se mezclan la arquitectura y la vegetación, la ensoñación y la realidad, lo dulce y lo amargo.



[254] Felix Kreutzer, *Ruinas de una capilla gótica a la luz de la luna llena*, 1868.

Las ruinas, símbolos de la fugacidad, son la prueba de la actividad creativa del ser humano en el pasado y también rastros de su derrota con la muerte, hace que el individuo experimente un fuerte “sentimiento trágico de lo perecedero”. La fascinación que los artistas románticos sentían hacia ellas denota su melancolía enfermiza, y su afán por el sufrimiento y la autodestrucción ya que dicha fascinación se originaba por la irrefrenable nostalgia hacia un pasado glorioso destruido por la naturaleza y el tiempo¹⁵⁰ y por lo tanto irrecuperable. Como muy

¹⁴⁹ GONZALEZ GARCÍA, Ángel, op. cit., p. 10.

¹⁵⁰ ARGULLOL, Rafael, op. cit., pp. 21-23.

bien expresan las palabras de E. D'Ors: "en la penumbra de un antiguo palacio, que ahora es un deposito de trastos viejos" ¹⁵¹.



[255] Caspar David Friedrich, *Ruinas del monasterio de Eldena cerca de Greifswald*, 1825.

El antiguo esplendor regresa en forma de melancolía y ansiedad, en primer lugar porque el pasado no puede volver, lo cual tiende a obsesionar sobre todo a mentes nostálgicas, melancólicas y exageradamente sensibles como las de los románticos, y como ya se ha dicho anteriormente, la carga que producen los grandes anhelos va destruyendo poco a poco, como en el caso de los héroes de Byron¹⁵². Y en segundo lugar porque la nostalgia obsesiva y el huir siempre a un mundo de fantasía que no es el real, puede acabar produciendo demencia o algún tipo de trastorno psicológico.

"El artista acaricia, desolado, aquel mármol hijo del silencio y del tiempo [...] Reconoce en las antiguas piedras, que mantienen la hermosura a pesar de las mutilaciones y la degradación, las reminiscencias de esta belleza esencial que es, en sí misma, lo único verdadero"¹⁵³.

La ruina se ha convertido en ruina a causa del paso del tiempo, otra cosa que obsesionaba a los artistas románticos: la vejez. Los viejos edificios derruidos son la prueba de que el tiempo pasa de forma inexorable para todos, por lo que podría

¹⁵¹ D'ORS, Eugenio, *Mi Salón de Otoño*. 1924, p. 58. En CALVO SERRALER, Francisco, *Paisajes de luz y muerte: la pintura española del 98*. Barcelona: Tusquets Editores, S. A. 1998, p. 137.

¹⁵² ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 28.

¹⁵³ *Ibíd.*, p. 26.

decirse que las ruinas son cadáveres que el tiempo ha ido dejando a su paso. Aunque no tiene porqué ser solo a causa del tiempo, la destrucción propia de la guerra y la violencia también deja escombros a su paso, por eso K. T. Korner se refería a las ruinas como un *totanlandschaft*¹⁵⁴, es decir, un “paisaje de los muertos”¹⁵⁵. *Cementerio de Cloister en la nieve* [256] es un ejemplo perfecto de este tipo de paisaje ya que combina varios elementos relacionados, vinculados o que simbolizan la muerte, como la ruina y el cementerio. Además, el hecho de que la escena tenga lugar en invierno, con el frío y los árboles desnudos enfatiza todavía más la sensación de muerte. Curiosamente, este cuadro hizo honor a su temática, pues fue destruido en un bombardeo que sufrió la ciudad de Berlín durante la segunda guerra mundial y por lo tanto ya no existe.



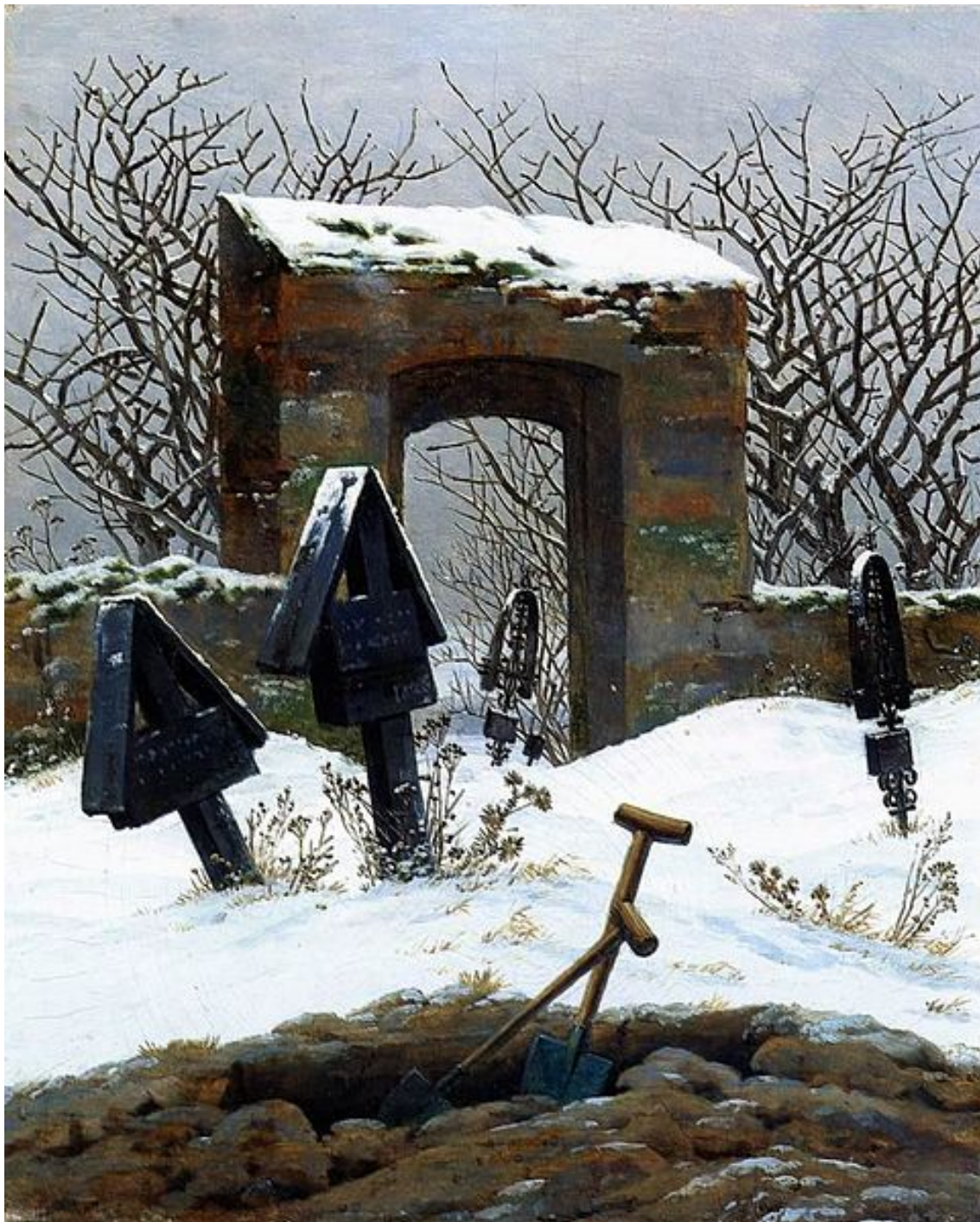
[256] Caspar David Friedrich, *Cementerio de Cloister en la nieve*, 1819.

La torre de la iglesia de Nuenen circundada por las lápidas de los campesinos habría sido para V. Van Gogh lo que las ruinas de Eldena fueron para C. D. Friedrich, una fuente de inspiración. La representación de V. Van Gogh de dicha torre en invierno conduce a formular hipótesis sobre el ser humano, la naturaleza y la muerte que se ven reforzadas por la presencia de cruces en el cementerio cubiertas por la nieve y las modestas cabañas apelotonadas buscando la protección de la grandiosa torre¹⁵⁶. Este es otro ejemplo de las similitudes entre C. D. Friedrich y V. Van Gogh.

¹⁵⁴ En el título “Friedrichs Totenlandschaft”, un poema breve inspirado por el cuadro de C. D. Friedrich e incluido en KÖRNER, Theodor, *Gedichte und Erzählungen* (2ª ed.). Leipzig, 1815, pp. 52-53. En ROSENBLUM, Robert, op. cit., p. 35.

¹⁵⁵ ROSENBLUM, Robert, op. cit., p. 35.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, pp. 87-89.



[257] Caspar David Friedrich, *Puerta abandonada de cementerio*, 1826.

La ruina también puede simbolizar el paso del tiempo en general, no necesariamente del suyo sino, del artista por ejemplo, una etapa que los románticos añoraban tanto como era la niñez.

“Como el amanecer de otro sentido,
un humano calor de este amor mío
a unos objetos que hasta entonces fueron
tan solo aire dichoso de mi ser privado...
Un sentimiento de recién nacido. Se extendió lejos;

los árboles, los montes lo compartían, los arroyos...
Todas las sombras de mortalidad
Que sobre esos objetos pudieron caer antes
eran ahora de otra clase; no tiernos: fuertes,
hondos, sombríos eran y severos; escombros
de la infancia”¹⁵⁷.

Eran comunes las obras en las que aparecían iglesias católicas en ruinas las cuales simbolizaban la debilitación de la fe católica, vencida, de alguna forma, por la religión de la naturaleza que se abre paso entre sus muros¹⁵⁸. C. D. Friedrich equiparaba la, en su opinión, fallecida fe católica de los monasterios en ruinas con la religión viva de la naturaleza, que para él era el protestantismo, representada en la vegetación que crecía alrededor de las ruinas¹⁵⁹. Y es que cuando se abandona una construcción artificial, la naturaleza comienza a tomar posesión de ella y comienza a brotar vegetación entre sus muros. C. D. Friedrich convirtió este tipo de elementos en iconos llenos de significado acerca de la relación de lo natural con lo sobrenatural, el momento presente con el “más allá”¹⁶⁰.

“Las humildes ruinas de un castillo derruido o de una capilla abandonada, o las grandiosas ruinas de un monumento antiguo que hablaban al espíritu de la vanidad de las cosas, justificando su melancolía y legitimando su aspiración a ese mundo desconocido donde nada debía morir, de igual modo que no moría el alma que lo imaginaba”¹⁶¹.

Contemplar las ruinas conduce muchas veces a la ensoñación¹⁶², a reconstruir en la imaginación los lugares, las costumbres de las gentes del lugar, etc. Es entonces cuando el individuo mira hacia atrás y vuela con la imaginación hacia otro tiempo que no ha vivido y precisamente por ello puede dotarlo de todo aquello que él, personalmente, considere beneficioso. Pero esa época que el artista imagina no es real, es completamente artificial y ficticia ya que está hecha a su medida y una de las cosas que más le atrae es la naturaleza virgen y salvaje. Por ello, ningún paisaje va a ser habitual sino que será único porque esta es la forma del autor de convertirlos en sublimes¹⁶³.

“Solo la imaginación y el sueño permiten al romántico penetrar, más allá de la apariencia, en la imagen, al mismo tiempo áurea y patética, de un mundo que habiéndose encumbrado hasta la cima de la creatividad debió conocer luego la más tenaz de las destrucciones”¹⁶⁴.

¹⁵⁷ WORDSWORTH, William, *El Preludio*, IV, 200-244. Así en La abadía de Tintera, vv. 88 ss., el crecimiento del espíritu del poeta desde su anterior visita al mismo escenario se manifiesta como un acorde musical, “la callada, triste música de la humanidad”, que suena ahora como su acompañamiento cuando mira “hacia la naturaleza”; y en la Oda de las premoniciones, la experiencia de sufrimiento y mortalidad acumulada en el espíritu se traduce en un cambio en la radiancia y el color que visten el mundo natural. En ABRAMS, Meyer Howard, op. cit., p. 88.

¹⁵⁸ HONOUR, Hugh, op. cit., p. 80.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p. 164.

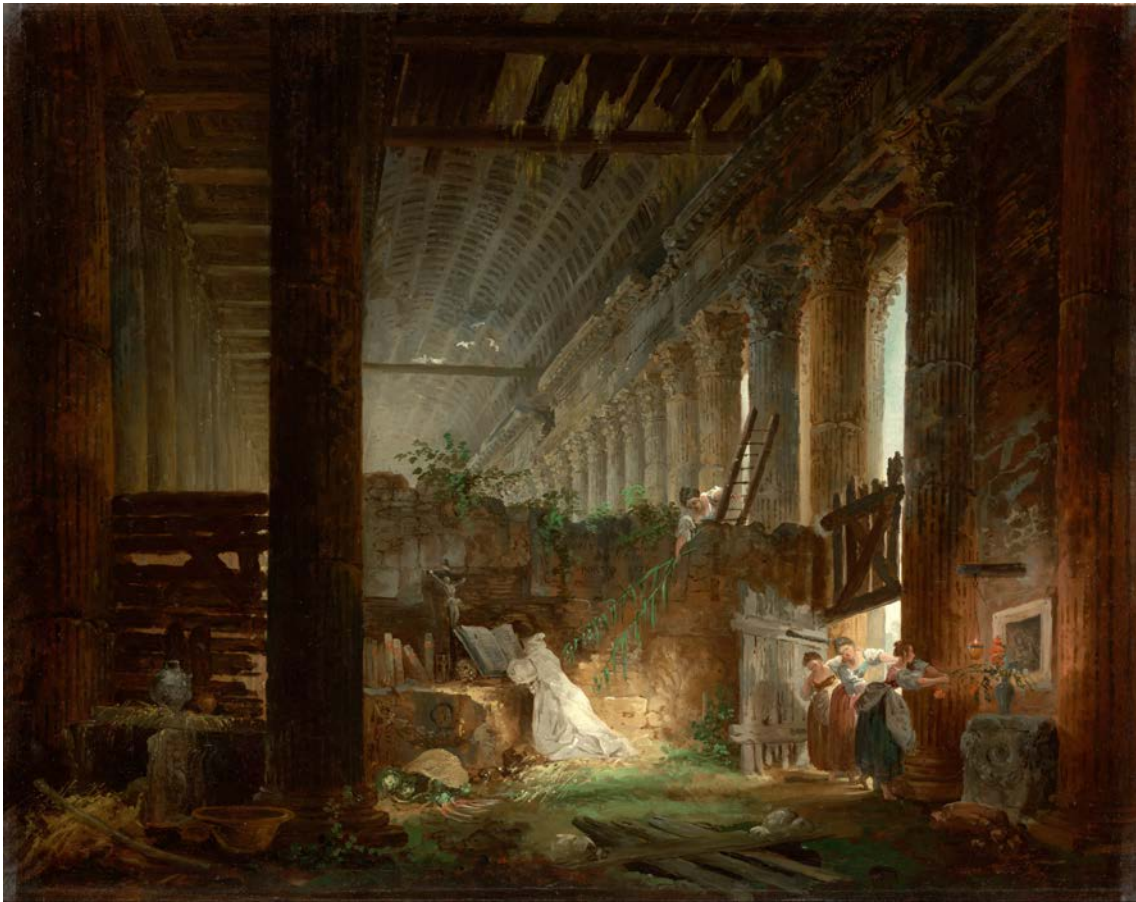
¹⁶⁰ ROSENBLUM, Robert, op. cit., p. 35.

¹⁶¹ DE PAZ, Alfredo, op. cit., pp. 24-25.

¹⁶² ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 29.

¹⁶³ VV.AA., *Cuentos del...* op. cit., p. 17.

¹⁶⁴ ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 27.



[258] Hubert Robert, *Ermitaño rezando en las ruinas de un templo romano*, 1760.

Las ruinas son esenciales en el imaginario y la pintura romántica ya que en ellas confluyen tanto el sueño como la pesadilla y al mismo tiempo puede verse en cierta manera el futuro ya que el destino de la belleza es la muerte, una muerte que es en sí misma bella. La veneración romántica por las ruinas no simboliza únicamente el sentimiento de angustia o la aceptación de la decrepitud humana, sino la crítica hacia la propia época del momento despojada de los ideales heroicos del pasado¹⁶⁵. Todos los ejemplos de representaciones pictóricas de ruinas anteriormente mostrados, difieren casi diametralmente de las anteriores, póngase como ejemplo la obra titulada *Paisaje con ruinas* [259] de N. Poussin. Esta obra nada o casi nada tiene que ver con las de este periodo que combinan las ruinas con otros elementos que las hacen todavía más oscuras, siniestras y sublimes como la oscuridad de la noche, las lápidas, los árboles secos, la vegetación colándose entre los diminutos resquicios que hay entre los muros, etc. Aunque es indudablemente bella, la obra de N. Poussin no transmite las sensaciones que transmiten *Ruinas de una capilla gótica a la luz de la luna llena* [254] o *Ruinas del monasterio de Eldena cerca de Greifswald* [255], por eso se podría afirmar que estos ejemplos serían la expresión gráfica de la diferencia entre lo bello y lo sublime.

En relación con la melancolía y con el sentimiento de pérdida, también las imágenes de cementerios y de monumentos funerarios están cargadas de una siniestra belleza que le aporta el silencio, la soledad y el nexo con la muerte. Estos

¹⁶⁵ ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 28.

“paisajes de muerte” sumamente trágicos son un reflejo de la amargura romántica, especialmente de la alemana. Puesto que el diablo es el señor de la muerte, es lógico que se le relacionara y sintiera atracción por los cementerios, el evangelista Marcos incluso habla de: “un hombre con espíritu inmundo que moraba en los sepulcros y a quien nadie podía tenerle atado ni siquiera con cadenas [...] Pero él había roto las cadenas y destrozado los grillos y nadie podía dominarle. Y siempre, noche y día, andaba entre los sepulcros y por los montes, dando gritos e hiriéndose con piedras”¹⁶⁶.



[259] Nicolas Poussin, *Paisaje con ruinas*, 1634.

Los cementerios son lugares muy románticos porque suelen estar desiertos, su ambiente es lúgubre y al mismo tiempo solemne, además están relacionados con la muerte que tanto fascinaba a los artistas decimonónicos. En ellos casi siempre destaca la presencia de un tipo de árbol concreto: el ciprés, que por tradición histórica representa la muerte precisamente porque se hallan en los cementerios. Si esto es así, quizás en la obra *Paisaje de invierno con iglesia* [260] de C. D. Friedrich el cielo sea algún tipo de símbolo de la resurrección apocalíptica o el diminuto pueblo situado junto a la iglesia representa el despreciable poder del individuo contra los cielos. Los cuadros de C. D. Friedrich se prestan a múltiples interpretaciones simbólicas ya que en ellos la sugestión de una presencia mística es enorme, eso sí, las interpretaciones siempre han de ser prudentes e hipotéticas¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Mc 5, 1 y ss. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 145.

¹⁶⁷ ROSENBLUM, Robert, op. cit., p. 112.



[260] Caspar David Friedrich, *Paisaje de invierno con iglesia*, 1811.

Al igual que en el caso de las ruinas, también la vegetación se apodera en muchas ocasiones de las lápidas y las tumbas, de hecho hay ciertas plantas que solamente crecen en este tipo de lugares, y es que, como expresaba Virgilio: “las flores crecen en la fosa a partir del cuerpo muerto”¹⁶⁸. En cualquier caso, también existe la antiquísima y extendida tradición de hacer ofrendas florales a los muertos, como si se quisiera aportar colorido a la oscuridad intrínseca de la muerte.

Elementos como las ruinas y las tumbas simbolizan la caducidad humana y si éstos se combinan con elementos de la naturaleza como puede ser la oscuridad, la niebla, las tormentas¹⁶⁹, etc., para enfatizar ese carácter tenebroso y transmitir una sensación de inquietud todavía mayor, pero si además se añaden figuras espectrales como en el caso de la obra de J. Mandl titulada *Fantasma* [263], el resultado es completamente escalofriante y sobrecogedor. La obra muestra un cementerio con tumbas abiertas; cruces, algunas de ellas rotas, árboles sombríos, una luz verdosa fantasmal al pie de una de las cruces y una aparición fantasmal

¹⁶⁸ R. Lattimore, *Themes in Greek and Latin epitaphs*, p. 129 ss. Virgilio (*Eneida* III, 22 ss.) cuenta como por tres veces intenta Eneas arrancar los arbustos de mirto que crecen cerca de un túmulo, de las raíces brota negra sangre, y oye la lastimera voz de Polidoro suplicándole que no lo atormente más: la sangre no mana de los troncos, sino de él. Para el significado del mirto en la tradición clásica puede consultarse MURR, Josef F., *Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie*. pp. 84-91. En VELASCO LOPEZ, M^a del Henar, op. cit., p. 89.

¹⁶⁹ Satán y las brujas se asocian a la bruma, al humo negro y a la calígene en general, por ello las tormentas y el granizo también se asocian a ellos. Además el cielo bajo, donde tienen lugar estos fenómenos atmosféricos, se considera morada de espíritus demoníacos y también es el lugar por el cual vuelan las brujas. En MARINÓ FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 282.

blanca que hace que todavía llame más la atención dentro de la composición por el contraste de color. Todos los elementos de este cuadro contribuyen a crear un ambiente completa y absolutamente terrorífico.



[261] Caspar David Friedrich, *Cementerio de Kügelgen*, 1821-1822.

Al final todas las cosas van a parar al mismo punto: la muerte, y ésta provoca miedo, lo cual en opinión de E. Burke no solo es un “principio de sublimidad” sino su razón primordial, aunque paradójicamente en su tratado acerca de lo bello y lo sublime no menciona ni a la muerte ni al tiempo. De todos modos para E. Burke lo sublime no consiste en zambullirse en el terror, ya que eso ocasiona otro tipo de sentimientos negativos, sino observarlo desde la distancia para que produzca un tipo de placer conocido como deleite¹⁷⁰.

En capítulos anteriores de la investigación se comentaba que la muerte es el fin de las aspiraciones del individuo porque supone el fin de la vida, pero los sueños del ser humano también pueden verse truncados a causa de la continua supremacía de la naturaleza y sus fuerzas, en ocasiones malignas¹⁷¹. Los pintores representan la muerte en el paisaje de forma simbólica, por ejemplo cuando representan cualquier tipo de paisaje yermo en general, por ejemplo un paraje desierto helado como Montaña Gorge en invierno [264] de C. Blechen, ya que el diablo, dios de la muerte y enemigo de la vida, produce la esterilidad en la tierra¹⁷². A pesar de que Yahveh se muestre por primera vez en un desierto, como zarza ardiente, es más

¹⁷⁰ GONZALEZ GARCÍA, Ángel, op. cit., p. 10.

¹⁷¹ ROSENBLUM, Robert, op. cit., p. 40.

¹⁷² MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 161.



[262] Adolf Hirémy-Hirschl, *Cementerio junto al mar*, 1897.



[263] Josef Mandl, *Fantasma*, 1898.

bien un lugar demoníaco ya que los desiertos son yermos y en consecuencia hay escaso o ningún rastro de vida, ya que las condiciones son extremas y hostiles. Dios se manifiesta en el desierto precisamente porque es territorio del diablo, por

extensión, las victorias de Dios sobre sus enemigos son también victorias en el desierto lo que implicaría la victoria en campo enemigo. Es por este motivo también que Jesús se marcha al desierto, donde no solo trata de acercarse a Dios sino también de destruir el poder del diablo¹⁷³. Las cumbres más altas, debido precisamente a su altitud que hace que en estos lugares exista un clima muy frío, también son considerados lugares yermos y estériles y por ello agradaban al diablo, enemigo de la vida¹⁷⁴.



[264] Carl Blechen, *Montaña Gorge en invierno*, 1825.

Los lugares estériles son los escogidos por las brujas para celebrar sus aquelarres¹⁷⁵ que J. D'Espagnet describe de la siguiente manera:

“El lugar tiene luz lívida, es horrible, profano, desierto,
por doquier se perciben la muerte y la crueldad,
allí las aguas avernales
sirven de bebida, allí el objeto odioso
de las sombras infernales
turba, engañosamente, su aspecto pitañoso”¹⁷⁶.

¹⁷³ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 146.

¹⁷⁴ Ibíd., p. 151.

¹⁷⁵ TABOADA CHIVITE, Xesús, “Folklore de Verín: magia y brujería”. R. D. T. P., 1961, p. 11. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 149.

¹⁷⁶ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 147.



[265] Carl Spitzweg, *Vuelo de brujas*, 1875.

Asimismo, describe el vuelo brujeril:

“Sobre un veloz caballo hienden ellas los aires,
tomando en el horror de los tristes desiertos
la forma engañosa
de un cuervo, un toro, un cabrón horrible de mirar,
o de otra bestia enorme,
y recorriendo la bárbara tierra de los africanos,

peores que la tempestad y que los ábregos fieros
ellas hacen hundirse a los navíos flotantes”¹⁷⁷.

Tal y como puede verse, los cuervos también están asociados a la muerte, de hecho se les suele relacionar también con los cementerios, entre otros motivos por su color negro, y por lo tanto no son un buen augurio, más bien presagian el desastre o suponen una amenaza. C. D. Friedrich pintó un paisaje donde revoloteaban cuervos sobre unos campos sembrados [266] y V. Van Gogh pintó también cuervos [267], precisamente cuando se hallaba enfermo tanto física como mentalmente¹⁷⁸, quizás no fue una casualidad y fue intención del propio pintor pintar estos funestos y agoreros animales justamente en ese periodo de su vida.



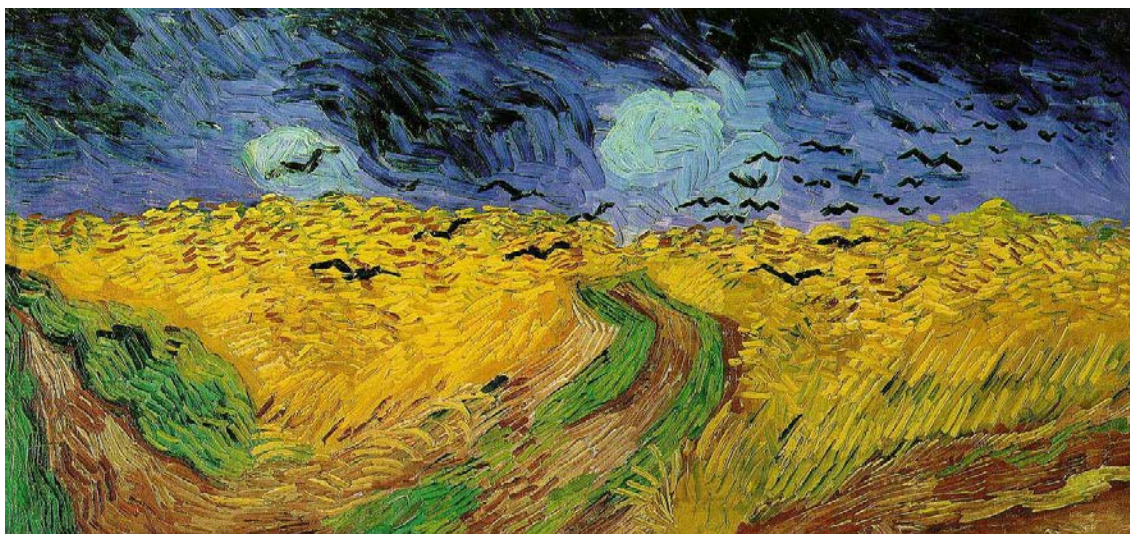
[266] Caspar David Friedrich, *Árbol de cuervos*, 1822.

Por otra parte, los prados también son lugares escogidos por las brujas para celebrar sus aquelarres a pesar de no ser lugares yermos, no obstante el verde es un color asociado a lo demoníaco y los prados son grandes superficies de extensión verde. Por lo tanto un prado verde en términos simbólicos es demoníaco y para que el maligno decida reunirse con sus siervos el lugar debe estar asociado a una de las cualidades del mal, es decir, las suyas propias. De hecho, la palabra aquelarre

¹⁷⁷ Cit. CARO BAROJA, Julio, op. cit., p. 308. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 147.

¹⁷⁸ ROSENBLUM, Robert, op. cit., p. 116.

es vasca y literalmente significa: “prado del cabrón”¹⁷⁹, es decir, prado del diablo¹⁸⁰.



[267] Vincent Van Gogh, *Campos de trigo bajo cielos turbulentos*, 1890.

El hecho de representar escenas de sepelios donde se puede ver la aflicción de los asistentes y la atmosfera lúgubre del evento y del lugar también es una manera de representar la muerte, solo que su otra cara la del miembro que sufre la pérdida de un ser querido. Pero en este periodo es mucho más habitual hallar representaciones pictóricas de la propia muerte personificada de forma explícita en el paisaje, como en las obras *El ganador* [268] de J. Mandl, o *Bosque del ciclo de lituania* [269] de A. Grottger.

La muerte tiene implícita una potente carga erótica y, por lo general, era habitual en el siglo XIX que el ambiente estuviera impregnado de una sexualidad inquietante y primaria¹⁸¹. Por ello no es extraño ver obras en las cuales la fuerza de la naturaleza simbolizaba el despertar de una sexualidad salvaje y tremendamente poderosa capaz, junto con otras energías de la misma índole, de nublar o incluso inutilizar por completo la razón humana¹⁸², o simplemente se asociaban con una fuerte carga erótica:

“Esos poderes a menudo asumían un signo erótico, de forma que los hados maléficos de las avalanchas y tempestades románticas o el terror electrizante de la soledad en un paisaje infinito se traducirían en la conciencia de una fuerza sexual avasalladora, emanada de la naturaleza, que dominara la conducta humana y redujera al hombre a la indefensión. Pero a pesar de ese cambio de acento, de la inocencia sexual de muchos románticos nórdicos a la conciencia sexual de sus herederos de fines del siglo XIX, la búsqueda de algún destino poderoso, casi religioso, en la naturaleza siguió siendo la misma, y el lenguaje pictórico por el que

¹⁷⁹ CARO BAROJA, Julio, op. cit., p. 175 (En nota). En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 155.

¹⁸⁰ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., pp. 153 y 155.

¹⁸¹ ROSENBLUM, Robert, op. cit., pp. 130-131.

¹⁸² *Ibíd.*, p. 122.



[268] Josef Mandl, *El ganador*.

esas ideas se expresaron perpetuó inevitablemente muchas innovaciones románticas”¹⁸³.



[269] Artur Grottger, *Bosque del ciclo de Lituania*, 1864.

¹⁸³ ROSENBLUM, Robert, op. cit., p. 127.



[270] Vasily Vereshchagin, *Apoteosis de la guerra*, 1871.

En relación a este aspecto sexual de la naturaleza, es necesario recordar que la mujer es un diabólico fruto de la naturaleza cuyo insoportable hechizo sexual hace que se perpetúe la especie¹⁸⁴. Es por ello que se representaba a muchachas jóvenes en paisajes sobre la tierra y bajo las ramas de un árbol, símbolos de fertilidad humana, cual tentadora Eva en el paraíso¹⁸⁵. Es como si se reunieran todos los elementos fértiles de la naturaleza para incitar, de alguna manera, a la procreación o simplemente a la lujuria.

“Pobres seres melancólicos, que se odian y se tienen horror de sí mismos [...] Sobre todo la mujer está habitada, hinchada por estos tiranos, que la llenan de un aura infernal, haciéndola jugar a su capricho, haciéndola pecar y desesperándola [...] Desgraciadamente, toda la naturaleza, no solamente los humanos, se convierte en demoníaca. Si el diablo está en una flor, ¡cuánto más en el bosque sombrío! La luz, que considerábamos tan pura, está llena de hijos de la noche. ¡El cielo lleno de infierno! [...] Por la noche, el diablo es Venus, que induce a la tentación con su suave y dulce claridad”¹⁸⁶.

La mayoría de obras donde la mujer se halla sexualizada dentro del paisaje son de temática mitológica puesto que las diosas y demás criaturas mitológicas femeninas son seres libres e indómitos. Además, la mayoría de los mitos están relacionados con alguna temática sexual de algún tipo y, aunque no fuera así, los artistas decimonónicos introducen sus propias licencias para convertirlos y así poder representar a su diosa: la *femme fatale*.

¹⁸⁴ ROSENBLUM, Robert, op. cit., pp. 127-128.

¹⁸⁵ *Ibíd.*, p. 131.

¹⁸⁶ MICHELET, Jules, op. cit., p. 47.



[271] William Bouguereau, *The Nymphaeum*, 1878.

El siniestro y macabro gusto romántico por el abismo, las salvajes cataratas, las violentas tempestades, la infinitud del horizonte, en definitiva, por la sublimidad de la naturaleza perduró durante todo el siglo XIX e incluso después. Un ejemplo de ello son los trágicos lienzos del sueco M. Larson que representan bravíos bosques, puros o cielos nocturnos con tormentas sobre el mar ya casi a finales del XIX¹⁸⁷. En sus composiciones rompe por completo con la tradicional imagen de un mar azul sino que utiliza tonos rojos y oscuros para aportar la sensación de violencia a la composición. Sus furiosos mares rojos donde los barcos apenas se mantienen a flote combinados con los oscuros y tormentosos cielos en los que brilla la luz de la luna son un magnífico espectáculo de la naturaleza que capta el instante preciso de la tragedia. No cabe duda que las obras de este maravilloso pintor son sublimes y al mismo tiempo poseen una belleza excepcionalmente terrorífica [274].

El mar, tema romántico por excelencia, es como el bosque, como la naturaleza y como casi todos los elementos de la cultura occidental en general, tiene un lado amable y uno cruel y despiadado y, además, puede pasar de un punto a otro en tan solo un instante si se dan las circunstancias adecuadas. Pero incluso cuando está tranquilo, el mar es sublime y por lo tanto se presenta ante el individuo como un elemento dulce y amargo al mismo tiempo. Una de sus características fundamentales, y obvias, es su vastedad por ello cuando un individuo lo contempla se siente agobiado pues le hace sentir insignificante y a la vez un vacío angustioso. Además no solamente es vasto en superficie, sino también en su interior ya que

¹⁸⁷ ROSENBLUM, Robert, op. cit., p. 119.



[272] William Bouguereau, *Las Oréades*, 1902.

alberga millones de criaturas y profundos abismos. Admirar su magnificencia puede conducir a la ensoñación y producir una melancolía inenarrable, según E. Young, el mar es la proyección del lado nostálgico de la vida humana y es que el tiempo no puede ser controlado por el ser humano¹⁸⁸. Un compendio de todas estas cosas es lo que se puede percibir en la obra de C. D. Friedrich titulada *Monje*

¹⁸⁸ ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 74.



[273] Alexandre Cabanel, *Ninfa raptada por un fauno*, 1860.

*contemplando el mar*¹⁸⁹. En la obra de este autor y en la de J . M. W. Turner, los barcos simbolizan el destino humano transformándose en fantasmas marinos que recuerdan a alegorías de peregrinaciones interiores¹⁹⁰. Pero los barcos también aparecen en otras disciplinas, en este caso en la música, más concretamente en la opera titulada *El holandés errante* o barco fantasma de R. Wagner basada en la popular leyenda conocida con el mismo nombre.



[274] Marcus Larson, *Azul marino con naves ardientes*.

El mar bravo, es visto como un elemento hostil y destructor que tras de sí esconde la muerte pálida, fría y silenciosa al que, a pesar de ello, el individuo se siente horrible e irrefrenablemente atraído. Aún así, sigue siendo un elemento fundamental en la vida del ser humano, y por lo tanto también está presente en los mitos. Según la mitología clásica, la agresividad del mar está asociada con la ira de Poseidón¹⁹¹ y según la tradición bíblica, es la morada por excelencia de los monstruos enemigos de Dios, tal y como se observa en estos pasajes del Antiguo Testamento:

“Oh dios, mi rey desde el principio,
autor de salvación en medio de la tierra,
tu hiciste el mar con tu poder,
quebraste las cabezas de Leviatán
y las hiciste pasto de las fieras” (Sal 74, 12-15).

“Alabad a Yahveh desde la tierra,

¹⁸⁹ ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 13.

¹⁹⁰ ROSENBLUM, Robert, op. cit., pp. 39-41.

¹⁹¹ ARGULLOL, Rafael, op. cit., pp. 77-80.

monstruos marinos y todos los abismos” (Sal 148, 7).

“Aquel día castigará Yahveh
con su espada dura, grande, fuerte,
a Leviatán, serpiente huidiza,
a Leviatán, serpiente tortuosa,
y matará al dragón que hay en el mar” (Is 27, 1)¹⁹².

Del mismo modo, aparece esta relación en el libro del Apocalipsis:

“Y vi surgir del mar una bestia que tenía diez cuernos y siete cabezas, y en sus cuernos diez diademas, y en sus cabezas títulos blasfemos. La bestia que vi se parecía a un leopardo, con las patas como de oso, y las fauces como fauces de león” (Ap. 13, 1)¹⁹³.



[275] Paul Huet, *Mar agitado en Granville*.

En este libro de la Biblia también se aprecia claramente el vínculo entre el mar y la muerte, según relata su autor: “el mar devolvió los muertos que guardaba, y cada uno fue juzgado según sus obras [...] Luego “la muerte y el Hades fueron arrojados al lago del fuego. Después se me apareció la Jerusalén celestial, el paraíso y vi un cielo nuevo y una tierra nueva, porque el primer cielo y la primera tierra desaparecieron, y el mar no existe ya” (Ap. 13, 1). Es decir que: “el mar, morada de la serpiente y símbolo del mal, desaparecerá como en los días del éxodo, pero esta vez para siempre, ante la marcha victoriosa del nuevo Israel” (Notas de la biblia de

¹⁹² MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 159.

¹⁹³ *Ibíd.*

Jerusalén a Ap. 21, 1). En otras palabras, en el paraíso se vivirá la definitiva victoria del bien sobre el mal, que dejará de existir”¹⁹⁴.



[276] Carl Blechen, *Mar tormentoso con faro*, 1826.

El mar simboliza el poder demoníaco y la muerte porque es una fuerza con un enorme poder de destrucción, salvaje y que además sus aguas son saladas, que a diferencia de las dulces que dan la vida, éstas matan la flora y no son aptas para el consumo ni animal ni humano, se podría decir entonces que el agua del mar, paradójicamente, porta la muerte. Por lo tanto cuando Jesucristo camina sobre las aguas del mar es un triunfo sobre el mal, como el del desierto y el del monte Sinaí¹⁹⁵.

Aunque los ríos de agua dulce perpetúan la vida y proporcionan bienestar¹⁹⁶ también pueden ser peligrosos porque el agua es salvaje e incontrolable y por lo tanto puede destruir: “entonces la serpiente, el diablo, vomitó de su boca detrás de la mujer como un río de agua, para arrastrarla con su corriente”(Ap. 12, 15)¹⁹⁷. Las fuentes poseen un carácter sacro debido al poder purificador del agua, por lo que las brujas las escogen como punto de reunión debido a que deben vejar todo lo relacionado con Dios, en este caso contaminándola bañándose y peinándose en ella, ya que como se ha dicho anteriormente el cabello es un elemento del mal, entre otras cosas porque es sucio¹⁹⁸. Además, el agua es un elemento crucial para

¹⁹⁴ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., pp. 159-160.

¹⁹⁵ *Ibíd.*, p.p. 160-161.

¹⁹⁶ Véase, por ejemplo: Sal 104, 10 y ss. ; Sal 65, 10; Ex 15, 27; Núm. 33, 4; Dt 3, 71; 2Re 5, 1-19 En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 161.

¹⁹⁷ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 161.

¹⁹⁸ *Ibíd.*, p. 163.

que exista la vida, por ello, con más motivo, deben corromperla. Esto también recuerda al principio de esta investigación donde en los mitos antiguos siempre aparecía una bestia, normalmente un dragón, que bloqueaba la fuente principal impidiendo a los demás el acceso, condenándolos así por tanto a la muerte.



[277] Théodore Géricault, *Escena del diluvio*, 1820.

El mayor mito relacionado con el agua es el del Diluvio, cuya primera aparición tiene lugar en el poema de Gilgamesh, dentro de la mitología mesopotámica, y posteriormente fue recogido por la mitología clásica y por la Biblia. La tragedia consiste en que un ser superior generalmente no maligno, paradójicamente, quiere destruir la humanidad por algún motivo pero siempre escogiendo a un superviviente que repoblará la tierra de nuevo. La destrucción es llevada a cabo por medio de la lluvia que anegará la tierra matando a todos los seres vivos excepto al superviviente. En este mito la lluvia, normalmente asociada al bien porque hace crecer las plantas y prosperar las cosechas, se convierte aquí en una pesadilla. El agua en pequeñas cantidades es buena pero en grandes se convierte en una fuerza incontrolable con mucho poder capaz de arrasar todo a su paso, de ahí que el mar y los fenómenos atmosféricos adversos se asocien a Satán y a las brujas, enemigos de la vida¹⁹⁹.

¹⁹⁹ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 289.



[278] Joseph Mallord William Turner, *La mañana después del diluvio o Luz y color*, 1843.



[279] Joseph Mallord William Turner, *La tarde del diluvio o Sombra y oscuridad*, 1843.

IV. 2. 1. LA NOCHE OSCURA

Desde el comienzo de los tiempos, el firmamento, en especial el nocturno, ha intrigado al ser humano, por eso la primera mitología, como se decía al comienzo del capítulo, tuvo un origen astral, es decir, comenzó cuando el ser humano miró al cielo. Pero en el firmamento a plena luz del día únicamente pueden observarse las nubes y el sol, sin embargo al caer la noche la luna, las estrellas y en ocasiones otros cuerpos celestes como los cometas o algunos planetas se dejan ver. Para el ser humano la enormidad del cielo confirmó la existencia de múltiples deidades que probablemente tuvieran su morada allí y desde ella rigieran el mundo. Es una costumbre típica, o una especie de acto involuntario incluso, mirar al cielo en busca de respuestas cuando uno se halla perdido, ya que se supone que es ahí donde habitan Dios y los ángeles, la Biblia cuenta que el propio Jesús mira al cielo para dirigirse a su padre cuando desde la cruz exclama: "Padre, ¿por qué me has

abandonado?" (Mc 15:33-34). Sin embargo, la vastedad del firmamento es inabarcable y por lo tanto es lo que más pequeño hace sentir al ser humano.

El paraíso de la religión cristiana también se conoce popularmente como "el cielo" precisamente porque éste es su emplazamiento. El propio Jesús, tal y como narra la Biblia, asciende a los cielos y allí se encuentra con Dios: "y el Señor, después que les habló, fue recibido arriba en el cielo, y se sentó a la diestra de Dios. Y ellos, saliendo, predicaron en todas partes, ayudándoles el Señor y confirmando la palabra con las señales que la seguían. Amén" (Mc 16:19-20). De acuerdo con esta creencia, el resto de los individuos pasarán allí la eternidad en caso de haber tenido un buen comportamiento en vida, es decir, si han seguido el modelo ejemplar de Cristo.

El cielo, al igual que casi todos los elementos analizados durante la investigación, tiene un lado oscuro, pues de él provienen los truenos, los relámpagos, las tormentas, los huracanes, etc., pero al mismo tiempo ofrece espectáculos maravillosos pues es una ventana abierta al universo. De él proviene también la noche que aparece al marcharse el sol, es el ocaso del día pero al mismo tiempo es el comienzo de algo nuevo y diferente. Debido a la ausencia de sol, la noche es más fría que el día, una cualidad asociada al mal. En consecuencia se toma distancia y muchos intentan evitarla pues la mezcla de oscuridad y frialdad no suele ser del agrado de muchos. Sin embargo, I. Kant y E. Burke consideraban que el día era bello y la noche sublime, por eso, lógicamente, el paisaje de día es bello y de noche es sublime. Según I. Kant²⁰⁰, la belleza del día y la sublimidad de la noche se complementan la una a la otra, es decir, Apolo y Dionisos se pelean y se reconcilian en la aceptación de que sus poderes son igualmente imprescindibles²⁰¹.

"Dos sentimientos marchan paralelos, sin converger nunca: uno, el diurno, promueve el equilibrio y la armonía; el otro, el nocturno, conmueve por su desordenada fecundidad y su magnificencia. Frente a este dualismo, el pensamiento romántico busca la luz en la sombra y proclama la belleza de la sublimidad"²⁰².

Hasta este periodo histórico, las obras sobre paisaje anteriores mostraban en su mayoría escenas diurnas, como muestran estos ejemplos realizados por N. Poussin [280], Joost de Momper II [281] y P- Rubens [282]. No obstante, una vez destruido el monopolio de las luces, el Romanticismo comenzó a acercarse a la oscuridad y a la noche, no solo en un sentido metafórico sino también literal. La noche ya no es un vacío sino una energía cuya existencia, nunca del todo comprensible, condiciona activamente la vida del ser humano. Existe un gran poder oculto en la oscuridad nocturna semejante a una especie de sustento dionisíaco que opera a la espalda de la conciencia humana. Para los románticos no es el día quien guarda el itinerario hacia el interior dionisíaco del mundo sino la noche, es decir, hacia la enajenación sensorial, hacia el inconsciente, hacia el enigma de la sexualidad, en definitiva, hacia la conquista de la vida. En la noche todo se encuentra en un estado de

²⁰⁰ KANT, Immanuel, *Beobachtungen über des Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Leipzig: Insel Verlag, 1913. Publicada por primera vez en 1764. En ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 23.

²⁰¹ ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 23.

²⁰² *Ibíd.*, p. 64.



[280] Nicolás Poussin, *Paisaje con edificios*, 1648-1651.



[281] Joost de Momper II, *Paisaje de mar y montañas*, 1623.

libertad: el espacio sin restricciones, los objetos sin forma, el fin imperceptible, etc.²⁰³. Es como si en la noche todo fuera posible.

²⁰³ ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 64.



[282] Peter Paul Rubens, *Paisaje con vacas*, 1636.

El misterio, que tanto fascinaba a los románticos, rodea el mundo, está en cualquier rincón y es causado por la propia naturaleza de las cosas, rara vez se ve algo de forma nítida, lo común es que los objetos contengan secretos o no sean lo que parecen. El fundamento principal del paisaje moderno precisamente es que la relación entre el individuo y la naturaleza engloba muchos misterios²⁰⁴. De noche, en la oscuridad, el misterio se acrecienta considerablemente puesto que: “el espacio que no puede medirse racionalmente está lleno de amenazas”²⁰⁵. La noche es un manto de infinitud que tiñe de sombra la tierra, el cielo y el mar, haciendo que no se distingan los límites entre unas cosas y otras, es entonces cuando actúa la enigmática fuerza de la sugestión la cual produce que la naturaleza parezca oscura, siniestra, efímera e imprecisa. La oscuridad transforma el paisaje conocido en desconocido pues lo envuelve todo con su negror ocultando los elementos total o parcialmente y siempre se recela de aquello que no se ve puesto que al no poseer toda la información la imaginación se pone en marcha y comienza a operar, generalmente, en contra del propio individuo.

Aprovechando la escasa visión y la confusión, es durante la noche cuando suelen tener lugar los crímenes como los robos, los secuestros, los asesinatos, las violaciones, etc. Una de las leyendas más conocidas al respecto, y que además se ubica temporalmente en esta época, es la de Jack el destripador, un asesino cuya identidad se desconoce que mató en 1888, al menos, a cinco prostitutas en el londinense barrio de Whitechapel. Aunque no solo las mataba, sino que también les extirpaba los órganos, mutilaba partes de su cuerpo y desfiguraba sus rostros. Dado que el rostro del criminal es una incógnita, suele ser representado de espaldas, como puede verse en la obra de W. Sickert [283]. En este caso parece un hombre de complexión normal que lleva un traje negro con toques de color rojo,

²⁰⁴ RUSKIN, John, *Modern Painters*, vol. IV Pt. V, ch III of “Turnerian Mystery”, p. 55. En ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 91.

²⁰⁵ DE PAZ, Alfredo, op. cit., pp. 394-395.

quizá el artista quisiera simular con estas pinceladas las salpicaduras de sangre de las víctimas.



[283] Walter Sickert, *El dormitorio de Jack el destripador*, 1907.

Existen ejemplos pictóricos de otros crímenes nocturnos, como por ejemplo *Noche, bandido y lobos junto al mar* [284] en el que puede verse a un hombre encapuchado con negras ropas huyendo y a lo que parecen ser dos cadáveres y un esqueleto decapitado. Quizás el ladrón sea también un asesino que mató a sus víctimas para poder robarles después, pero la presencia del esqueleto sugiere que los cuerpos llevaban allí algún tiempo y por lo tanto esto no ocurriera así. La escena está

iluminada por el brillo de la luna que a su vez se refleja en el agua del mar haciendo así que la composición esté más iluminada.



[284] Escuela del siglo XIX, *Noche, bandido y lobos junto al mar*, siglo XIX.

Otro ejemplo es *Justicia y venganza divina persiguiendo el crimen* [285], es un estudio de P. P. Prud'hon que muestra a la justicia y a la venganza divina personificadas como dos mujeres aladas volando por el oscuro cielo nocturno intentando apresar al crimen, personificado también como un hombre huyendo. En la composición puede verse un cadáver que se intuye que el crimen ha dejado a su paso. Puede entreverse también que la justicia es quien lleva la antorcha que ilumina el camino mientras que venganza es quien porta la espada. La expresión de la justicia denota que parece estar convenciendo a venganza para que ella no haga lo mismo que crimen, pero venganza no parece estar escuchándola. Parece que la escena tiene lugar en un paisaje rocoso y sin ninguna duda la escena tiene lugar de noche como confirma la presencia de la luna que una vez más constituye el único foco de luz de la composición.

E. Burke manifestaba que: “en la naturaleza, las imágenes oscuras, confusas e inciertas ejercen mayor poder en la fantasía para formar pasiones más grandes, que el que tienen aquellas que son más claras y determinadas”²⁰⁶. Por eso todos los elementos que oculten total, como la tiniebla, o parcialmente las cosas, como por ejemplo la niebla, las nubes, la difuminación, los subterfugios del claroscuro, etc., representan la oscuridad del hado del ser humano, tal y como opinaba entorno a la

²⁰⁶ BURKE, Edmund, op. cit., pp. 106-107.



[285] Pierre-Paul Prud'hon, *Justicia y venganza divina persiguiendo el crimen* (Estudio), 1805-1806.

segunda mitad del siglo XVIII el crítico alemán W. Sumowski²⁰⁷. La estética romántica, al contrario que la del Rococó o el Neoclasicismo, considera que como las formas de la naturaleza están parcialmente escondidas, solamente se puede penetrar en ellas por medio de la imaginación. C. D. Friedrich lo afirma rotundamente: “un paisaje desarrollado en la bruma parece más vasto, más sublime, incita la imaginación [...] El ojo y la imaginación se sienten generalmente más atraídos por lo vaporoso y lejano que por lo que se ofrece próximo y claro a la mirada”²⁰⁸. Los caminos largos con niebla que impide ver el final del mismo, los bosques con vegetación muerta, los lugares oscuros donde no se ven los peligros que acechan, los paisajes donde se oyen ruidos desconocidos en la lejanía, los sitios donde hace mucho frío, etc. Son algunos de los ejemplos de paisajes que sobrecogen al ser humano. En pinturas como *Procesión en la niebla* [286] de E. F. Oehme se fusionan diversos elementos que favorecen la creación de una atmósfera misteriosa, oscura y sublime. La escena representa un paisaje de frío invernal, aunque todavía sin nieve, donde se alza una especie de construcción eclesiástica rodeada de vegetación. En ella puede verse una lúgubre y sombría procesión de figuras encapuchadas en silencio, quizás frailes, que desaparecen en la niebla.

²⁰⁷ BURKE Edmund, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Londres: J. Dodsley, 1764, II, cap. IV. En ARGULLOL, Rafael, op. cit., pp. 91-92.

²⁰⁸ FRIEDRICH, Caspar David, *Bekenntnisse*. Leipzig, 1924, p. 20. En ARGULLOL, Rafael, op. cit., pp. 91-92. Edición de EDERLEIN, K. K.

Quizás este cuadro podría ser una alegoría del paso de la vida a la vida ulterior que queda oculta tras la niebla ya que tanto literal como figuradamente es algo desconocido.



[286] Ernst Ferdinand Oehme, *Procesión en la niebla*, 1828.

No obstante, no todo en la noche es oscuro, paradójicamente, puesto que en el firmamento pueden verse brillar a las estrellas y a la luna, elemento importantísimo en la noche romántica tal y como se puede apreciar en la mayoría de ejemplos pictóricos expuestos hasta ahora. A. De Paz la define como: “símbolo de otro mundo que inunda el paisaje con su mágica y sobrenatural luminosidad”²⁰⁹. La luna aporta serenidad a la noche, hace sentir al individuo algo más confiado porque aporta luz, aunque algunos seres oscuros, como los hombres lobos, también se sienten fascinados por ella.

Aunque la luna no sea visible debido a las nubes, sí lo es su luz que se refleja en ellas y resalta en la oscuridad del firmamento, la luz de la luna no es ni siquiera comparable a la del sol, pero como está rodeada de oscuridad su luz se intensifica y se hace mucho más evidente²¹⁰. La luz lunar es fantasmal y misteriosa, permite ver algunas cosas pero oculta muchas más. Merece la pena destacar un fragmento de una de las cartas sobre paisaje que escribió C. G. Carus a propósito de la luna en la cual resalta de una forma extremadamente romántica sus cualidades y su relación con el planeta Tierra:

²⁰⁹ DE PAZ, Alfredo, op. cit., p. 277.

²¹⁰ GUSTAV CARUS, Carl, op. cit., pp. 117-118.

“¡Por qué tendrán que pensar precisamente en una relación subordinación, de servidumbre como ésa, entre cuerpos celestes, cuando lo natural es reconocer un vínculo de afinidad íntima entre sus naturalezas, una atracción constante, una amorosa influencia recíproca! Es cierto que la Luna ronda sin descanso a su amada Tierra, que la sigue en su camino en torno al Sol, que hasta dispendia la luz que recibe de éste vertiéndola a manos llenas sobre la Tierra para iluminar sus noches oscuras; pero esa hermosa relación mutua, basada en una similitud íntima de sus naturalezas, no designa una servidumbre a la manera de un satélite, sino una amorosa ofrenda de sí misma y una entrega incondicional, si bien quien se entrega recibe en idéntica medida el amoroso influjo de la Tierra, y sólo gracias a él alcanza las condiciones necesarias para existir. ¡Visto así, se entiende más claramente la asombrosa influencia de la luz lunar sobre nuestro ánimo, el de los moradores de la Tierra! Pues al igual que la Luna que ronda a la Tierra determina el pulso de las aguas, el flujo y reflujo de sus mareas, con absoluta certeza la luz lunar actúa también sobre el latido de nuestra vida anímica, sobre nuestro ánimo. ¡y que no resonará en las cuerdas de nuestra alma cuando las toca un rayo de luna con su belleza tan diversa, como el hálito del viento al rozar el arpa de Eolo”²¹¹.



[287] Carl Gustav Carus, *Paisaje iluminado por la luna*, 1830.

“La noche avanza. Las aguas oscuras espejan los misterios del cielo. El paisaje se desvanece, se desdibuja, desaparece, ya no se ve, pero está ahí”²¹².

La luna hechiza, desprende algo especial e inefable que cautiva por completo al ser humano quien disfruta enormemente de su presencia, quizás porque es la única luz en medio de la oscuridad. De alguna manera, esa fascinación que produce altera

²¹¹ GUSTAV CARUS, Carl, op. cit., pp. 188-189.

²¹² BAUDELAIRE, Charles; FAURE, Élie y VENTURI, Lionello, *Camille Corot*. Madrid: Casimiro libros, 2013, p. 67.

el comportamiento humano y dependiendo de la intensidad de ésta puede acabar llevándolo a la locura. De hecho, la palabra “lunático/a” proviene de la palabra “luna” y tiene que ver con sus fases y es que, al parecer, las noches de luna llena se comenten muchos más crímenes porque produce un estado alterado en la conciencia del ser humano. Recordemos que Pan también era un dios vinculado a la luna y a lo lunático.

C. D. Friedrich y J. M. W. Turner eran maestros en cuestión de dotar a sus obras de un misterio que arañaba lo trasmundo²¹³, en sus obras la noche, la luna, las brumas y las nieblas no solo están presentes sino que además las utilizan como recursos pictóricos para jugar con la capacidad expresiva del color, que en este caso, se asemeja a la de la música. De esta forma crean atmosferas de sueño, a veces pesadilla, y fantasía donde los pintores se proyectan a sí mismos de forma subjetiva mezclando, o incluso reemplazando, la realidad por visiones oníricas²¹⁴.

Pero la noche no solo es oscuridad, también representa un momento del día que constituye un mundo enigmático y trágico, colmado de corrientes imperceptibles, un mundo cuya majestuosa grandiosidad por un lado emociona espiritualmente y por el otro genera en el individuo una sensación de miedo e intranquilidad. Es decir, con ella ocurre lo mismo que con la naturaleza u otros elementos previamente mencionados en esta investigación: tiene un lado amable y otro terrible. La noche es el momento de dormir, soñar y descansar, tal y como escribe Dante en el canto segundo del proemio del infierno de su obra *La Divina Comedia*, y según la visión particularmente romántica, también es sensual y fascinante. Sin embargo por otro lado, también es demoníaca y terrorífica y puede resultar altamente melancólica²¹⁵ lo que puede causar pesadillas, intranquilidad, etc. En definitiva, la noche es como un puente que conduce al espectador a otro mundo de imaginación.

“Íbase el día, envuelto en aire bruno,
aliviando a los seres de la tierra
de su fatiga diaria”²¹⁶.

Tanta relevancia tuvo la noche y todo lo relacionado con ella que en el siglo XIX se escribieron muchos tratados sobre los sueños, que también estuvieron muy presentes en las disciplinas artísticas de este periodo. El motivo es que los sueños están también íntimamente relacionados con la mitología y es que las civilizaciones primigenias creían que durante el sueño el espíritu y la mente se abren a poderes ocultos. De hecho creían que durante los sueños la psique viajaba y era capaz de establecer una vía de comunicación con los dioses, podía viajar al más allá a visitar a los muertos y que recibía mensajes y veía visiones. En definitiva los sueños estaban considerados como una fuente de inspiración y conocimiento²¹⁷.

²¹³ ROSENBLUM, Robert, op. cit., p. 26.

²¹⁴ GRAS BALAGUER, Menene, op. cit., p. 121.

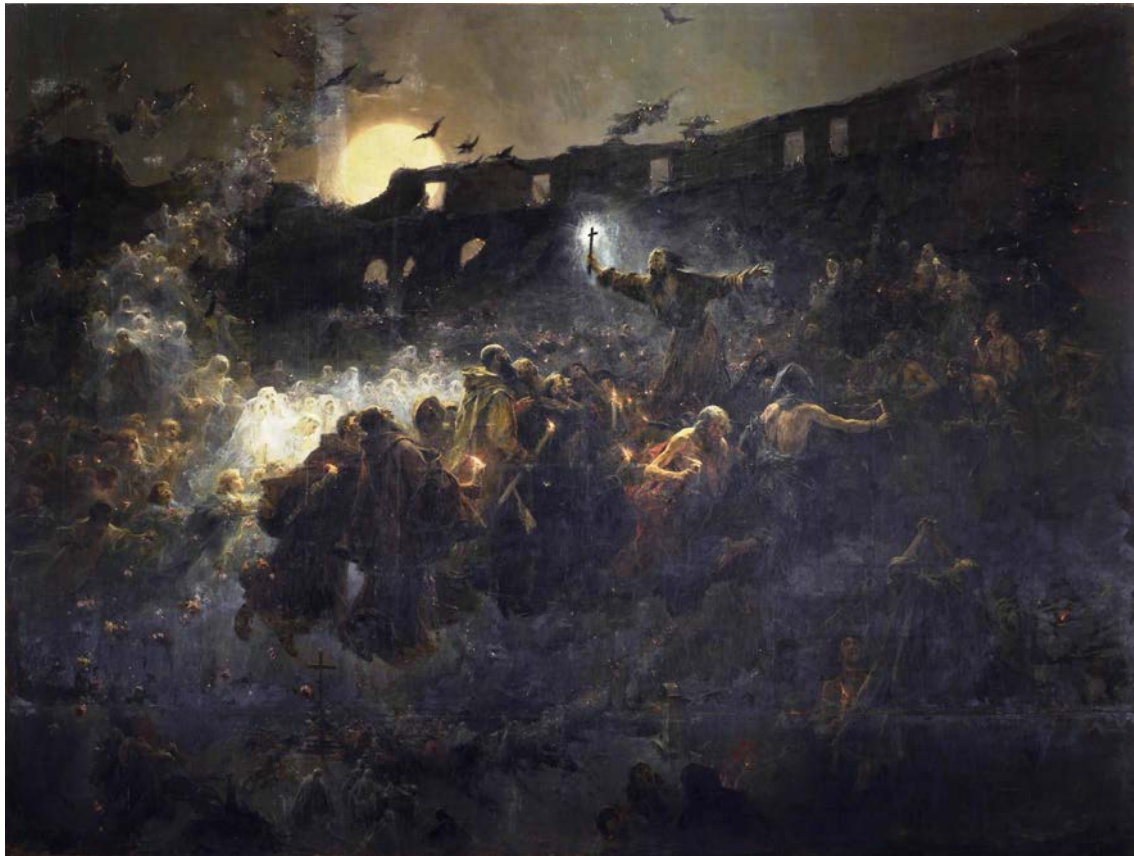
²¹⁵ ARGULLOL, Rafael, op. cit., pp. 66-67.

²¹⁶ ALLIGUIERI Dante, “Proemio del infierno”. En: *La divina comedia*. Buenos aires centro cultural “Latium”, 1922, p. 9. Traducción MITRE, Bartolomé.

²¹⁷ HILLMAN, James, op. cit., pp. 25-26.

Pero ciertamente la característica fundamental de la noche es su oscuridad y éste es uno de los principios fundamentales de lo sublime, lo cual implica que tanto la noche como la oscuridad infunden miedo. Sin embargo, el individuo es más receptivo a los estímulos en la oscuridad puesto que sus sentidos se encuentran alerta, ahí reside parte de su grandeza:

“Es de noche: ahora hablan más fuerte todos los surtidores [...] En mí hay algo insaciado, insaciable, que quiere hablar [...]. ¡Ay, si yo fuese oscuro y nocturno! ¡cómo iba a sorber los pechos de la luz!”²¹⁸.



[288] José Benlliure y Gil, *La visión del Coliseo o El último Mártir*, 1885.

La noche es el corazón de las tinieblas, el reino de lo espectral pero de ninguna manera constituye el centro de todos los miedos²¹⁹, aunque sí puede aterrorizar. De hecho, para los románticos y posrománticos la noche es placentera, a pesar de su oscuridad, aunque, por supuesto, no todos los artistas compartían este gusto²²⁰. Pero para la mayoría de ellos: “es la genuina portadora de las fuerzas más estimulantes de la vida”²²¹, entre otros motivos porque al despertar la imaginación la noche sugiere y evoca pero no solamente como noche en sí, sino como momento del día propicio para la creación porque es silencioso y tranquilo, lo que permite reflexionar y meditar y estar en soledad con uno mismo, lo que deriva de nuevo a

²¹⁸ NIETZSCHE, Friedrich, *Also sprach Zarathustra, Así habló Zaratustra. Canción de la noche*. Alianza Ed., p. 159. En ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 65.

²¹⁹ GONZALEZ GARCÍA, Ángel, op. cit., p. 65.

²²⁰ BOZAL, Valeriano, op. cit., p. 138.

²²¹ ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 69.

la introspección personal. De ahí que la representación pictórica de la noche, la tiniebla, la sombra, la oscuridad, etc., sea el mayor recurso romántico para poner de relieve la superioridad del inconsciente. En un momento determinante para la creación de la nueva sensibilidad, J. W. Von Goethe hace que el protagonista de una de sus obras más conocidas que lleva el mismo nombre, Fausto, por medio de Mefistófeles, sea capaz de explorar la inmensa riqueza de la “vida secreta de las sombras”. Si el *Sturm und drang* se decanta por la indagación en lo oculto del individuo, el acuerdo fáustico condiciona el prestigio de la noche en el Romanticismo. J. W. Von Goethe se preocupa de ilustrar las numerosas sugerencias de la noche²²² como pueden ser el misterio, la sensación de magia, los movimientos íntimos entre el individuo y la noche, etc., pero el elemento que está presente en todos ellos es el prolífico desorden de la oscuridad²²³. Novalis escribe *Los himnos de la noche* lo que fue su particular “descenso a los infiernos”, como las pinturas negras de F. Goya o el de G. De Nerval, del mismo modo R. Argullol opina que J. M. W. Turner: “destruye el mundo de la apariencia, nítido y cristalino, para penetrar en un mundo interior cuyos ropajes son la niebla y la tiniebla”²²⁴. “El descenso a los infiernos” podría definirse como el peregrinaje cósmico-onírico hacia la confluencia con el Yo. Es la búsqueda de la identidad a través de la profundización del dolor, una empresa por vía del propio sufrimiento²²⁵.



[289] Georg Eduard Otto Saal, *Bosque bajo la luz de la luna*, 1861.

“¡Dioses que tenéis el mando de las almas, sombras silenciosas,
caos y Flegetonte, lugares muy silenciosos de noche!

²²² EDMUND BENZ, Richard, *Goethe und die romantische Kunst*. Munich: Piper, 1947. En ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 63.

²²³ ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 63.

²²⁴ *Ibíd.*, p. 97.

²²⁵ *Ibíd.*, p. 72.

¡que me sea lícito contar lo escuchado; que pueda, con vuestro acuerdo, referir los misterios ocultos en la profunda tierra y las tinieblas! marchaban en la oscuridad por la noche solitaria, atravesando la sombra y las vacías mansiones y solitarios reinos de Plutón”²²⁶.

Quizás por todos estos motivos, los escenarios nocturnos eran mucho más propicios para proyectar las angustias emocionales de la época y es que el paisaje no solo conquista la noche y la noche al paisaje, sino que interfieren el uno en el otro dotándose mutuamente de una nueva complejidad²²⁷.

“El sol se pone tras el horizonte. ¡Zas! Lanza su último rayo; un mar de oro y púrpura recorta las nubes. ¡Ya está! Desapareció. ¡Empieza el crepúsculo! ¡Que bello! El cielo es ahora color limón, suave, pálido, vaporoso; el último reflejo del sol se pierde en el azul oscuro de la noche; los verdes fluyen hasta el turquesa; los campos pierden sus colores; los árboles se agrupan en masas grises y marrones; las aguas oscuras reflejan los tonos suaves del cielo. Todo se va ocultando, pero todo sigue ahí, vago, confuso, la naturaleza se adormece. El aire de la noche suspira entre las hojas; las aves rezan la oración de la tarde”²²⁸.

Cuando se pinta del natural, la luz es un factor determinante y el cambio de las tonalidades que se producen en el paisaje es lo que advierte al pintor que la noche se acerca y por lo tanto debe parar para volver a comenzar al día siguiente: “el sol se fue a descansar, el día acabó. Pero el sol del arte brilló, y acabé mi cuadro. Vámonos a casa”²²⁹. Esto ocurre en el caso de que el pintor esté realizando un cuadro de un paisaje de tarde, pero la noche no implica parar necesariamente, sino que puede ser el comienzo, una vez más, ya que existen muchos pintores que han elaborado magníficos cuadros nocturnos del natural. Realizar este tipo de obras exige técnica, amplios conocimientos sobre color y ese *je ne sais quoi* fundamental e indescriptible que hace que una obra merezca la pena. Por ejemplo, la representación pictórica elaborada por J. F. Millet de un cielo nocturno atravesado por estrellas fugaces sobre un bosque nórdico es muy hermosa, aunque algo insulsa y textual, incluso fue calificada como: “la más exacta descripción de un cielo nocturno que se pintara en el siglo xix”²³⁰. Sin embargo, la noche estrellada de V. Van Gogh es una magnífica descarga que enciende el cielo y el agua y ondula el horizonte con su potencia²³¹.

Era habitual en los románticos seguir con las tradiciones pero llevarlas a su terreno, en este caso, rescataron las marinas holandesas del siglo XVII e hicieron versiones nocturnas de las mismas, obteniendo obras mucho más sugerentes y misteriosas²³². Tomemos como ejemplo la obra de Willem van de Velde el joven titulada *Barcos en un puerto y un yate navegando lejos* [291] y *Armada nocturna* [292] de P. Van Schendel, ambas obras representan un paisaje marino en el que pueden verse barcos navegando por un mar en calma, sin embargo, existe una

²²⁶ BURKE, Edmund, op. cit., p. 117.

²²⁷ ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 66.

²²⁸ Carta de Corot a Graham. En BAUDELAIRE, Charles, *Camille...* op. cit., p. 52.

²²⁹ BAUDELAIRE, Charles, op. cit., p. 68.

²³⁰ SHEON, Aaron, “French Art and Science in the Mid-Nineteenth Century: Some Points of Contact”. *Art quarterly*, XXXIV, invierno 1971, p. 451. En ROSENBLUM, Robert, op. cit., p. 111.

²³¹ ROSENBLUM, Robert, op. cit., p. 111.

²³² *Ibíd.*, p. 38.

importante diferencia y es que la primera muestra la escena de día y la segunda de noche. Esto hace que las pinturas transmitan sensaciones completamente distintas y la razón de que esto ocurra es: la oscuridad, que aporta un aire enigmático y siniestro a la segunda composición mientras que la primera es un paisaje más bien de carácter bucólico.



[290] Henry Edward Locke, *Costa occidental a propósito luz de la luna*, 1892.

Basándose en la tradición o representando la realidad se logra empatía con el espectador y añadiendo toques fantasiosos se logra aportar interés gracias a su innovación, estas son las claves de la literatura y la pintura. La oscuridad o el misterio de la luz lunar, pueden aportar a un paisaje ya conocido o a un estilo una inesperada fascinación²³³.

Una vez más los artistas decimonónicos utilizaron el recurso del mar y del agua en general en sus composiciones, esta vez no tanto por un motivo sentimental o trágico sino más bien como recurso estético ya que el agua refleja la luz de la luna y del firmamento haciendo que la composición no sea tan oscura. De hecho, la mayoría de las composiciones nocturnas de este periodo incluyen agua por este motivo. El artista M. Larson, ya mencionado anteriormente, fusiona en sus composiciones dos de los recursos más usados en la pintura del siglo XIX como son

²³³ HONOUR, Hugh, op. cit., p. 74.

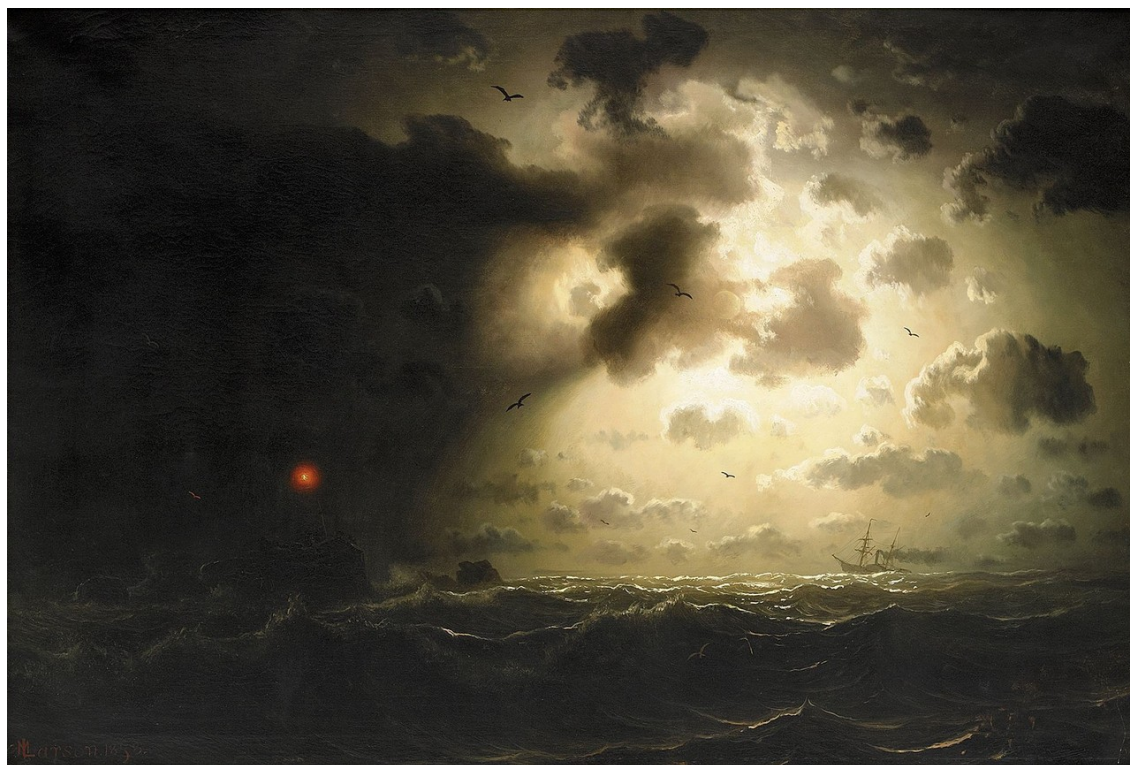


[291] Willem van de Velde el joven, *Barcos de pesca bajo la vela*, 1655-1660.



[292] Petrus Van Schendel, *Armada nocturna*.

el mar y la noche para crear sublimes y espectaculares composiciones nocturnas iluminadas por el brillo lunar y, en ocasiones, por algún faro.



[293] Marcus Larson, *Noche en el mar*, 1858.

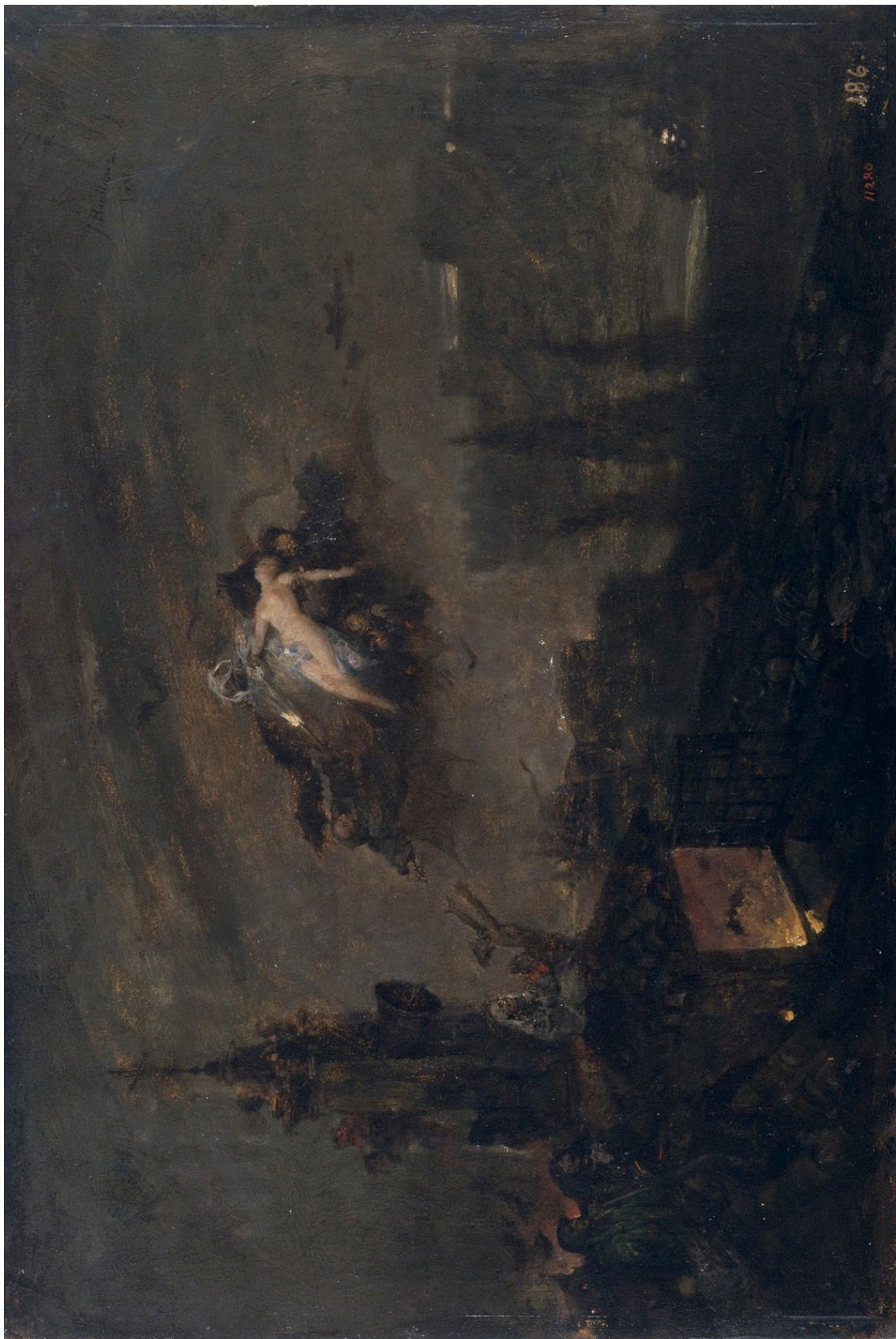
La noche tiene una tremenda importancia tanto en la pintura como en la poesía²³⁴, e incluso en la música la noche tuvo una presencia fundamental, especialmente en la de Wagner como *El anillo del Nibelungo* formada por *El oro del Rin*, *Valquiria*, *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*. Esta ópera combina mitos procedentes de la mitología germana, nórdica y escandinava y en ella se tratan el tema del amor, la naturaleza y la libertad, todos ellos muy presentes en todas las disciplinas artísticas durante el siglo XIX. Por este motivo pasó a constituir el contexto de muchas historias, estaba presente tanto en cuentos de hadas como en novelas de terror cuyo éxito era incipiente en el siglo XIX. Los tenebrosos parajes, acertadamente inquietantes y excitantes son la condición *sine qua non* para crear los cuentos o las pinturas de terror. Los cadáveres, los monstruos, los esqueletos, los demonios, los vampiros, los fantasmas, los hombres lobo y demás criaturas oscuras o relacionadas con la oscuridad lo son precisamente porque simbolizan la maldad y la devastación y al mismo tiempo confluyen en el paisaje también oscuro, nocturno y morboso²³⁵. No obstante, las figuras oscuras míticas que mayor fascinación ejercieron en los artistas decimonónicos y que, por lo tanto, fueron las más representadas pictóricamente durante este periodo fueron las brujas quienes guardan una estrecha vinculación con la naturaleza; ya que vivían apartadas de la sociedad en los bosques, conocían las plantas que en ellos crecían y las utilizaban para hacer su pócimas y conjuros, etc., y con la noche. Existen dos magníficas representaciones pictóricas realizadas por el artista valenciano J. Benlliure [295 y

²³⁴ ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 65.

²³⁵ *Ibíd.*, p. 90.



[294] Johan Christian Claussen Dahl, *Vista de Dresde bajo la luna de medianoche*, 1839.



[295] José Benlliure y Gil, *Las brujas del campanario*, 1878.



[296] José Benlliure y Gil, *Las brujas*, 1937.

296] en las que se muestran brujas, aves negras y otros seres oscuros y demoníacos sobrevolando con sus escobas el cielo nocturno de algunas ciudades. Concretamente, la obra titulada *Las brujas*, estuvo mucho tiempo en la penumbra pues fue realizada en la parte posterior de otro lienzo titulado *Tierra* y este hecho se descubrió enviando el cuadro a una exposición.

IV.3. EL INFIERNO: MITO Y PAISAJE

Si se hace una recopilación de todas las apetencias artísticas y psicológicas de las que se han hablado durante toda la investigación tales como los mitos, la religión, el paisaje, la oscuridad, las causas que llevan a la oscuridad, lo grotesco, la recuperación de la Edad Media, etc., se descubre que todas ellas confluyen en un punto: el infierno. De algún modo se halla presente durante toda la investigación, incluso se podría afirmar que constituye su trasfondo, pues, como se ha dicho anteriormente, muchos artistas decimonónicos consideraban este periodo como “la época del infierno” pues reinaba un ambiente oscuro y terrorífico cargado de violencia y muerte por doquier, como en el auténtico infierno²³⁶. En el siglo XIX la adoración por la religión, por la mitología, por el horror, que era palpable desde H. Fuseli y F. Goya, pasando por E. Delacroix y T. Géricault, hasta culminar en los pintores decadentistas; por el paisaje y por la recuperación de las obras de los grandes maestros como Dante hicieron que el infierno y los motivos apocalípticos fueran temas recurrentes en la pintura de la época.

La muerte, de la cual se ha hablado a lo largo del texto, como una de las causas que lleva a la oscuridad, y que es además oscura y siniestra en sí misma, se erige como la preocupación vital por excelencia del ser humano y por lo tanto, aunque paradójicamente, muchos aspectos de la vida giran entorno a ella, de hecho se han configurado mitos y religiones a su alrededor para ayudar a aceptarla, superar la pérdida, etc. La inmediata pregunta que se hace el individuo a sí mismo cuando piensa en la muerte es: ¿qué hay después de ella? Existen infinitos mitos y teorías de todas las mitologías y religiones del mundo que hablan del “más allá”, tierra de lo inasible e inefable, donde siempre se manifiestan los sentimientos religiosos y morales que es donde se mueve principalmente la estética del Romanticismo y, por extensión, del siglo XIX.

Todas las mitologías y religiones tienen un lugar bueno al que se va después de morir y un lugar malo, en el caso de la tradición judeocristiana estos lugares son el Edén y el infierno, aunque existiría también un lugar neutral conocido como purgatorio o limbo. Estos tres sitios no dejan de ser lugares y por lo tanto paisajes que el ser humano imagina que existen después de la muerte para superar el miedo a la misma, el dolor que produce, para que la existencia tenga valor, etc. La existencia de estos lugares condiciona, de alguna manera, al individuo ya que según el comportamiento que éste haya tenido en vida, será enviado al morir a un sitio u otro. En el caso cristiano, el modelo de comportamiento era el de Cristo, por lo tanto, si el individuo no sigue los preceptos y la conducta de Jesús no irá al paraíso. En ocasiones, la iglesia ha empleado esta situación para su propio beneficio infundiéndole así miedo a la población y así poder controlarla. Y es que la Biblia es un libro sagrado que recoge todas las directrices de la religión cristiana, pero no deja de ser un compendio de textos seleccionados y ordenados por personas que a su vez fueron escritos por múltiples y diferentes autores en distintas épocas, con lo cual la manipulación era algo bastante factible sobre todo

²³⁶ GONZALEZ GARCÍA, Ángel, op. cit., p. 96.

en determinadas épocas en las que la población no tenía acceso a la cultura y solamente la tenían los clérigos.



[297] Cyprian Norwid, *El infierno de Dante*, segunda mitad del siglo XIX.

Lo curioso es que si bien se han descrito dichos lugares, tan apenas se ha reparado en el purgatorio y, a su vez, se ha hecho mucho más hincapié en describir el infierno que el paraíso, lo que demuestra, de alguna forma, el gusto por lo grotesco y por lo sublime de toda la humanidad. El infierno es el lugar donde las almas de los condenados pasarán la vida eterna padeciendo horribles tormentos, que podrían resumirse en cinco: el primero, estar presos en el lugar más triste y hostil

que se pueda imaginar repleto de un fango denso donde se encuentra toda la inmundicia del mar y de la tierra, así como de cadáveres humanos y animales y de la sangre vertida, todo el detritus del mundo va a parar a la parte más profunda del mundo, el abismo infernal. El segundo tormento es el fétido e insoportable olor nauseabundo que emana el citado fango y de otras muchas cosas malignas que allí se encuentran. El tercero es la oscuridad que producen las coaguladas y tenebrosas tinieblas que rodean al infierno que casi se pueden tocar. El cuarto son las cadenas de fuego incandescente que maniatan a todo el que allí se encuentra. Por último, el quinto es la contemplación de los horribles demonios²³⁷.



[298] Franz Von Stuck, *El infierno*, 1908.

“Fuego de la codicia, hedor y gusanos, que el fuego de la codicia nunca se mata, y hiede a Dios, y a los ángeles, y a los hombres, y aún a sí mismo, y el gusano que está en la conciencia nunca cesa de roer”²³⁸.

Tradicionalmente el infierno es el abismo, puesto que está en las profundidades de la tierra y además es el peor lugar que existe. Satanás es su regente puesto que una vez que perdió la batalla contra San Miguel y los ángeles de Dios fue enviado allí como castigo.

“Aquello con lo que nos tienta suele estar al borde del abismo y ser causa de un vértigo tan absoluto como lo cómico que tenía fascinado a Baudelaire; así que hablar del vértigo ya es un modo de empezar a hablar del diablo”²³⁹.

²³⁷ MINAYA, Fray Lope Fernández de, “Espejo del alma” y otras obras, en *Prosistas castellanos*. 1964, p. 228. En MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 74.

²³⁸ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, op. cit., p. 74.

²³⁹ GONZALEZ GARCÍA, Ángel, op. cit., p. 72.

En la mitología clásica el equivalente cristiano al “más allá” era lo que se conoce como inframundo o Hades, nombre también de su dios regente. La mayoría de las investigaciones sobre el “más allá” en el mundo helénico han sido realizadas en base al punto de vista de Homero y su particular visión escatológica. La idea que Homero tenía sobre el otro mundo era bastante desmoralizadora, tal y como reflejan sus poemas en los cuales el Hades se muestra como una lúgubre y oscura morada, donde las almas de los difuntos vagan como errantes sombras y profieren estruendosos lamentos. El autor repite en muchas ocasiones esta descripción de forma que quedó completamente difundida, hasta tal punto que esa es la imagen consagrada en el folklore griego para el “más allá” y es la más conocida de la mitología clásica. El peso de la influencia de Homero y su importancia cultural, han ayudado a ocultar e incluso ha hacer desaparecer otras ideas sobre como sería el “más allá” que tenían otros pensadores griegos²⁴⁰.

Hades designa tanto al inframundo como al dios que lo regenta²⁴¹, pero no se elaboraron muchos mitos con respecto al dios²⁴², incluso algunos piensan que sería Perséfone y no Hades quien gobernaba en el “más allá”²⁴³. Por este motivo, sería posible relacionar el hecho de que la figura de Hades sea secundaria y esté poco elaborada con la pesimista idea de Homero y conjeturar que esta divinidad es solo una personificación del lugar²⁴⁴.

Según M. García Teijeiro²⁴⁵, la concepción homérica pesimista del Hades guarda bastantes similitudes con el *Sheol* hebreo, cuya descripción aparece en algunas partes del Antiguo Testamento: “lugar sombrío y polvoriento, situado bajo el océano sobre el que flota la tierra, a donde van a parar todos los muertos, que no vuelven a ver la luz del sol ni a realizar actividad alguna. Parecidas características tiene el mundo interior sumeroacádico”²⁴⁶.

Concretamente el inframundo griego se compondría de varias partes: el Tártaro, gobernado por Flegetonte, el peor y más profundo lugar donde fueron a parar algunos de los grandes condenados como Ticio, Tántalo o Sísifo; el Hades propiamente dicho, lugar donde iban a parar los mortales normales el cual estaba

²⁴⁰ VELASCO LOPEZ, M^a del Henar, op. cit., pp. 84-98.

²⁴¹ M^a del Henar remite sobre este punto y otros aspectos de este apartado al artículo de M. García Teijeiro, en J. L. Melena, ed., *Symbolae Ludovico Mitxelena*, pp. 135-42. A. Motte (Prairies et jardins, p. 237) señala que el dominio de Hades sobre el mundo infernal refleja el predominio patriarcal, del que Homero es el heraldo, pero que su figura no llega a eclipsar las numerosas deidades cónicas ni las imágenes transmitidas por antiguas creencias. En VELASCO LOPEZ, M^a del Henar, op. cit., p. 98.

²⁴² Tampoco son muchos los episodios que conoce la tradición posterior, a parte del rato de Perséfone. Existe una leyenda etiológica transmitida por Estrabón (8, 3, 14), según la cual una doncella llamada Mivón había tenido trato con Hades, a consecuencia de lo cual Perséfone cogiéndola por los pies la metamorfoseó en una planta de jardín, también llamada “la Olorosa”. Vid. M. Detienne, *Les jardins d'Adonis*, trad. Española, pp. 153-188. Además del valor que pueda tener por situarse en trífida, una región estrechamente ligada al dios (A. Ballabriga, *Le Soleil et le tartare*, p. 300 ss.), cabe señalar la relación entre el más allá y una planta dotada de una cualidad peculiar, el buen olor. En VELASCO LOPEZ, M^a del Henar, op. cit., p. 98.

²⁴³ VELASCO LOPEZ, M^a del Henar, op. cit., p. 98.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ En *Serta Gratulatoria in honorem Juan Régulo*, pp. 271-80, p. 177 s. En VELASCO LOPEZ, M^a del Henar, op. cit., p. 122.

²⁴⁶ VELASCO LOPEZ, M^a del Henar, op. cit., p. 122.

formado por el Érebo y donde se encontraban la Pradera de Asfódelos; las Islas de los Bienaventurados, gobernadas por Cronos, lugar donde iban a parar los héroes virtuosos al morir y por último los Campos Elíseos, lugar regentado por Radamantis al que iban a parar los muertos virtuosos.



[299] Gustave Doré, *Minos, Radamantis y Éaco*.

Muchos héroes descendieron a los infiernos y luego regresaron al mundo de los vivos, como por ejemplo: Heracles, Orfeo, Eneas, Psique, Odiseo, Teseo e incluso dioses como Dioniso quien le pidió a Heracles instrucciones para llegar hasta él:

“El viaje, aunque subterráneo, es en su primera fase una travesía en barco; hay que cruzar una laguna inmensa y muy profunda, dice Heracles. Se suceden después escenas tenebrosas, en medio de tinieblas ven serpientes, monstruos y el cenagal para los que han cometido faltas. Pero pronto llegan a un escenario muy diferente, precedido por el sonido de las flautas y el perfume místico de las antorchas del coro, son los lugares donde viven los iniciados”²⁴⁷.

En el caso de Odiseo, antes de llegar al Hades llegan a la isla Eea guiados por una fuerza divina. Allí es donde habita la hechicera Circe, hija del Sol y Perse, hija del Océano. El palacio donde vive se ubica en mitad de un valle por el que rondan lobos y leones; los compañeros de Odiseo²⁴⁸. Es Circe quien le indica como llegar hasta allí y le advierte que no contará con más guía que el Bóreas (Od. 10, 508-515):

²⁴⁷ VELASCO LOPEZ, M^a del Henar, op. cit., pp. 145-146.

²⁴⁸ *Ibíd.*, p. 127.

“Una vez que cruce el Océano arribará a una playa estrecha, allí están los bosques de Perséfone²⁴⁹, compuestos por elevados álamos negros y sauces estériles. Allí dejará la nave y se encaminará a la tenebrosa morada de Hades, donde desembocan sus aguas en el Aqueronte el Piriflegonte y el Cocito, un brazo de la Estigia, en el lugar donde confluyen hay una piedra”²⁵⁰.

El nexo de Circe con el reino de los muertos no solo se explica porque es ella quien le da las instrucciones a Odiseo para llegar, sino también por la localización de su isla, la cual se cree que está más allá de los límites del espacio y parece conformar la antesala al Hades puesto que hay que pasar por la isla tanto para entrar como para salir²⁵¹. Después de abandonar el inframundo, la primera tierra que aparece, después de la isla Eea, es la de las sirenas²⁵². H. Güntert²⁵³ escribió una obra para probar que también Calipso fue en su origen una diosa de la muerte, basándose en deidades similares indoeuropeas como la Hel germánica, además del estudio de la cultura clásica griega. También podrían establecerse paralelismos entre Calipso y Circe porque ambas vivían en islas y dichas islas estarían ubicadas junto al Hades, muy cerca de él o incluso ser la entrada al mismo²⁵⁴. Al igual que ocurría con Medusa, tanto Circe como Calipso fueron desterradas a lugares remotos donde viven separadas de cualquier compañía humana y cerca del Hades.

Cuando Odiseo llega al Hades ve que existen varios personajes que no solamente están condenados a permanecer eternamente en el Tártaro, sino que además tienen condenas particulares allí por su *hybris* hacia los dioses. La descripción de algunas de estas condenas esclarece un poco más la cosmografía del “más allá”. La de Minos revela que el Hades tendría una puerta, como si de un edificio se tratase; la de Tántalo indica que habría un lago y árboles frutales y la de Sísifo que habría una gran montaña²⁵⁵. Allí también escucha los gritos de los pretendientes de su mujer Penélope que fueron asesinados por él y se dice que son como los de los murciélagos en el interior de una oscura cueva, quizás se describen así porque se les quiere imprimir connotaciones negativas. Al parecer una vez que llegan al inframundo son guiados por Hermes por sus tenebrosas sendas, pero no terminan su viaje ahí sino que pasan las Puertas del Sol y el país de los Sueños²⁵⁶.

²⁴⁹ Polignoto en su *Nekyia*, que decoraba la Lesque de los cnidios, parece haber reducido tales bosques a un árbol, un sauce, sobre el que se recostaba a un lado Orfeo y al otro Promedón (Paus. 10, 30, 6). En VELASCO LOPEZ, M^a del Henar, op. cit., p. 101.

²⁵⁰ VELASCO LOPEZ, M^a del Henar, op. cit., p. 101.

²⁵¹ A. Ballabriga (*Le Soleil et le Tartare*, p. 112, cf. p. 128 ss.) analiza la ambigüedad cosmológica de la isla de Circe. Sostiene que en principio es una tierra occidental y que solo una reelaboración posterior, que convierte el viaje de Odiseo en una vuelta al mundo, es responsable de su ubicación en oriente. Lo normal es sostener lo contrario e identificar la ubicación de la isla Eea en el remoto Oriente (Cf. Eetes y el Vello de oro), vid. En este sentido, ibídem p. 116. En VELASCO LOPEZ, M^a del Henar, op. cit., p. 128.

²⁵² VELASCO LOPEZ, M^a del Henar, op. cit., p. 128.

²⁵³ *Kalypso*, vid. p. 7 ss. A propósito de la comparación entre Circe y Calipso, su crítica a la tesis de Wilamowitz para quien Calipso es solo un doble de Circe. H. Güntert utiliza la comparación lingüística para mostrar como Calipso es una diosa de la muerte. Aunque no profundiza en el tema del prado verde, repara en las similitudes entre las “praderas” de la isla y la pradera de asfódelos de la *Nekyia*, y compara tales parajes con los “Rosengärten” de los elfos; indica que el paisaje es como el jardín de un país de los muertos, situado en Occidente (pp. 165-72).

²⁵⁴ VELASCO LOPEZ, M^a del Henar, op. cit., pp. 131-132.

²⁵⁵ Ibíd., p. 104.

²⁵⁶ Ibíd., p. 108.



[300] Jules-Élie Delaunay, *Ixión*, 1876.

En su aventura, Odiseo visita muchos lugares que se asemejan con la descripción que Homero ofrece del Hades. El primero es la isla ubicada en frente de la morada de los ciclopes (Od. 9, 116-41) poblada de bosques (118) y en la cual crecen álamos cerca de la costa junto a una fuente de agua clara bajo una cueva (140 s.), lo que recuerda bastante a los bosques de álamos negros y sauces de Perséfone que se hallarían a la entrada del Hades²⁵⁷.

Existe un lugar en el Hades intermedio, es decir ni bueno ni malo, conocido como la Pradera de Asfódelos, la cual recibe el nombre de una planta. El asfódelo, también conocido como gamón, es una planta que crece en terreno pedregoso y seco²⁵⁸. Éste, así como otros frutos del Hades, sirve de alimento a los muertos tal y como explican algunos textos como Teofrasto (HP. 7,13,1-4) y Plinio (Nat. 21, 68). La razón de que se asocie al Hades probablemente sea que es una planta sin fruto²⁵⁹. Se aprovechan el tallo, las raíces y las semillas como alimento, pero además se empleaba como remedio curativo contra encantamientos y también se utilizaba con fines eróticos. Era una planta consagrada a diosas infernales como Perséfone,

²⁵⁷ VELASCO LOPEZ, M^a del Henar, op. cit., p. 127.

²⁵⁸ J. M. Verpoorten (AC 31, 1962, 111-129) analiza detalladamente no solo las cualidades botánicas sino los diferentes nombres que se aplican a la planta en la antigüedad. En VELASCO LOPEZ, M^a del Henar, op. cit., p. 109.

²⁵⁹ VELASCO LOPEZ, M^a del Henar, op. cit., p. 109.

Démeter, Hécate y relacionada al mismo tiempo también con Dioniso²⁶⁰. Según Eustacio, se plantaba en las tumbas dada su estrecha vinculación con los muertos. J. Murr opinaba que los tonos grisáceos de sus hojas y los pétalos amarillos y violáceos de sus flores casan bastante bien con el pálido inframundo²⁶¹.

De acuerdo con la tradición homérica, al Hades solamente desciende el alma del difunto mientras que a los Campos Elíseos y las Islas de los Bienaventurados desciende el cuerpo y el alma del fallecido. En el Hades los difuntos llevan una vida triste, despojada de los sentidos, por el contrario los bienaventurados gozan de una existencia similar a la terrestre. No es una muerte verdadera, sino una especie de migración. El Hades es el lugar donde van a parar las almas de todos los seres humanos, pero las Islas y la llanura elísea están reservadas solamente para los héroes o los parientes de los dioses. Aunque no sea necesario, se puede morir, como en el caso de Alcmena, Memnón o Aquiles y que después una deidad vaya a buscarlos para llevarlos hasta dichos lugares donde podrán vivir eternamente²⁶².



[301] Arnold Böcklin, *La isla de los muertos III*, 1883.

A. Böcklin representa pictóricamente [301] en varias ocasiones la llegada de un alma al reino de los muertos, que en este caso es una isla y por lo tanto podría tratarse de la Isla de los Bienaventurados, aunque la pradera de asfódelos y los Campos Elíseos se ubican más allá del océano, y aunque no se diga de manera explícita, podría tratarse de islas²⁶³. El hecho de que sea una isla implica que solo se puede acceder a ella en barca, de ahí que la presencia de un barquero, presumiblemente Caronte, sea vital. El barquero va vestido de blanco y no parece ser un siervo del mal ni una figura aterradora, simplemente un simple barquero que transporta almas de una orilla a otra. La isla en sí tampoco parece una zona de

²⁶⁰ Figura entre las hierbas que se emplean para elevar los altares a Dioniso (Theoc. 26, 4). En VELASCO LOPEZ, M^a del Henar, op. cit., p. 110.

²⁶¹ VELASCO LOPEZ, M^a del Henar, op. cit., pp. 109-110.

²⁶² *Ibíd.*, pp. 115-119.

²⁶³ *Ibíd.*, p. 125.

dolor y tormento, sino más bien un lugar apacible y sereno al que van a parar las almas a descansar después del trasiego que supone la vida. Dadas las apetencias decimonónicas no es extraño que el emplazamiento parezca ruinoso y desierto ni tampoco que una de las cosas que más destaque de la composición sean unos enormes cipreses, símbolo de la muerte, situados justo en mitad de la estructura.

Existe la idea de que el “más allá” reservado a los justos es una pradera, ejemplo de ello son las Islas de los Bienaventurados y los Campos Elíseos. En dichos lugares: “no hay nieve, ni largo invierno, ni lluvias, sino el soplo del céfiro y el océano, que refresca a los hombres. Estos gozan allí de una vida sin preocupaciones, ya que la tierra produce para ellos dulces frutos tres veces al año (Hes. Op. 172 s.)²⁶⁴. La vinculación de la pradera con la muerte y el “más allá”, es innegable, pero aún así puede estar situada también en el mundo de los vivos pero sin perder su relación con la muerte. De hecho, algunas creencias sostienen que el rapto de Perséfone tuvo lugar en un bello e idílico prado, motivo por el cual las bocas infernales estarían rodeadas de praderas²⁶⁵ y es que las deidades ctónicas también guardan una estrecha vinculación con la tierra y los cultivos.

A pesar de que cada credo tiene su propia visión del infierno, la mayoría de ellos coincide en que el infierno es el lugar al que van a parar las almas de los pecadores después de la muerte para ser torturadas eternamente. Antiguamente se creía que el infierno era un lugar real como podría ser el Tártaro, el reino de los Narakas, el Gehena, etc., pero conforme se fue instalando la modernidad, el infierno pasó a ser un estado mental y psicológico de sufrimiento. Es curioso cuanto menos que, a pesar de sus connotaciones negativas, el tema del infierno haya despertado mucho más interés en el transcurso de la historia que el del cielo o paraíso. Aunque casi todas las culturas se esforzaron bastante en describir y representar el infierno, una de las más famosas descripciones literarias que se ha hecho del “más allá”, fue realizada por Dante en su conocida obra *La Divina Comedia* en la cual mezcla elementos de las dos culturas que constituyen la base de occidente: la mitología clásica y la tradición judeocristiana. Aunque en su obra describe el paraíso el purgatorio y el infierno, dado el cariz y el objeto de la investigación, me voy a centrar únicamente en este último que, además, es el comienzo del poema.

Según Dante el Infierno se divide en nueve círculos, los primeros están más cerca de la superficie y, por lo tanto, de Dios, allí es donde se encuentran aquellos que han cometido los pecados menos graves que son aquellos que no dependen de la voluntad sino del instinto. Cuanto más se desciende el lugar empeora ya que los aros se van haciendo más pequeños, el hedor es más pestilente, el calor más insoportable, la suciedad va en aumento etc., allí es donde se encuentran aquellos que han cometido los peores crímenes, es decir, aquellos que sí han pecado voluntariamente y a sabiendas. En el epicentro del infierno se encuentran Judas, que por ser un traidor tiene reservado el peor de los infiernos y Satán, que es el peor de todos por haber traicionado a Dios. El artista Botticelli se basó en esta obra para hacer una representación pictórica del infierno [13].

²⁶⁴ VELASCO LOPEZ, M^a del Henar, op. cit., p. 125.

²⁶⁵ *Ibíd.*, p 135.

El poema, que tiene a su autor como protagonista, comienza relatando que emprende este viaje de ultratumba en busca de su amada Beatriz, y que está perdido en una “selva oscura” en mitad de la noche donde se le aparecen tres bestias: un león, un tigre y un lobo. Por suerte tiene la fortuna de encontrarse con el poeta Virgilio quien le guiará y acompañará hasta que se reencuentre con su querida Beatriz, convirtiéndose así en un psicopompo. Sus versos describen continuamente un paisaje, que ya se empieza a tornar oscuro antes incluso de llegar al infierno:

“En medio del camino de, la vida,
errante me encontré por selva oscura,
en que la recta vía era perdida.
¡Ay, que decir lo que era, es cosa dura,
esta selva salvaje, áspera y fuerte,
que en la mente renueva la pavora!
¡Tan amarga es, que es poco más la muerte!
Más al tratar del bien que allí encontrara,
otras cosas diré que, vi por suerte”²⁶⁶.

“Llegué al pie de un collado dominante,
donde aquel valle lóbrego termina,
de pavores el pecho zozobante;

“Miré hacia arriba, y vi ya la colina
vestida con los rayos del planeta,
que por doquier a todos encamina.
Entonces, la pavora un poco quieta,
del corazón el lago, serenado,
pasó la angustia de la noche inquieta”.

“Así mi alma también, aún fugitiva,
volvió a mirar el temeroso paso”.

“Y como aquel que gana de seguida,
se regocija, y al perder desmaya,
y queda con la mente entristecida,
así la bestia, me tenía a raya,
y poco a poco, en contra, repelía
hacia la parte donde el sol se calla”²⁶⁷.

Esta “selva oscura” fue representada por el paisajista C. Corot, quien no solía incluir casi nunca figuras en sus obras, y cuando lo hacía solían ser pequeñas, de espaldas y sin mucho detalle para conferirle más importancia al paisaje. En esta ocasión sorprende que el pintor incluye en su obra las figuras de Dante y Virgilio y de las fieras, pero aun así, las figuras guardan la escala necesaria para que el paisaje posea mucho protagonismo, no obstante, en él recae la importancia de la composición, y ya se empieza a percibir que se adentran en la oscuridad.

²⁶⁶ ALLIGUIERI, Dante, “Proemio general”. En: *La divina comedia*. Buenos aires centro cultural “Latium”, 1922, p. 3. Traducción MITRE, Bartolomé.

²⁶⁷ *Ibíd.*, p. 5.



[302] Camille Corot, *Dante y Virgilio*, 1859.

Aunque este paisaje ya brinda un anticipo de lo que se encontrará posteriormente, el paso hacia el infierno es mucho peor tanto por lo horrible que es como por lo que significa ya que es como una cárcel eterna de la que no se puede escapar, es una privación de la libertad y la falta de algo, sea lo que sea y más aún cuando es algo importante, siempre es horrible. Por este motivo, todas las circunstancias a las que E. Burke llamaba “privaciones”, y que al mismo tiempo son términos muy solemnes, tales como: la vaciedad, la oscuridad, la soledad y el silencio, se dan al mismo tiempo cuando el ser humano intenta generar una imagen sobre el infierno, justo antes de cruzar el umbral se supone que un pavor religioso puede adueñarse de él²⁶⁸. A su entrada la luz es absorbida por el reino de la sombra y el claroscuro²⁶⁹ y en lo alto de la puerta se puede leer la siguiente inscripción de color negro:

“Por mí se va, a la ciudad doliente;
por mí se va, al eternal tormento;
por mí se va, tras la maldita gente.
Movi6 a mi Autor el justiciero aliento:
hízome la divina gobernanza,
el primo amor, el alto pensamiento.
Antes de mí, no hubo jamás crianza,
sino lo eterno: yo por siempre duro:
¡Oh, los que entráis, dejad toda esperanza!”²⁷⁰.

Una vez dentro, hay un sonido horrible y ensordecedor que sobrecoge:

“Llantos, suspiros, aúllo plañidero,
llenaban aquel aire sin estrellas,
que me bañó de llanto lastimero”.

Dante se refiere al infierno en el verso 151 como la: “región sombría”²⁷¹ y es que es el reino de las sombras, del sufrimiento y del dolor. El propio Virgilio en un pasaje sublime se refiere a él como: “allí donde el hedor de los vapores de albunea conspira tan felizmente con horror sagrado y la lobreguez de aquella selva profética”²⁷². Dante se refiere a él constantemente utilizando calificativos como “valle sombrío”, una “tierra negra”, “selva”, etc., es decir, enfatiza continuamente la oscuridad del lugar.

“Y aquí, la negra tierra estremecida
tembló con furia tal, que hasta ahora siento
baña el sudor mi mente espavorida.
La tierra lacrimosa sopló un viento,
que hizo relampaguear una luz roja,
que me postró, y caí sin sentimiento,
cual hombre a quien el sueño le acongoja”²⁷³.

²⁶⁸ BURKE, Edmund, op. cit., p. 117.

²⁶⁹ ARGULLOL, Rafael, op. cit., p. 32.

²⁷⁰ ALLIGUIERI, Dante, “Proemio del infierno”, op. cit., p. 15.

²⁷¹ *Ibíd.*, p. 26.

²⁷² BURKE, Edmund, op. cit., p. 135.

²⁷³ ALLIGUIERI, Dante, “Proemio del infierno”, op. cit., p. 20.

Canto cuarto.

“Y vi, que estaba en el veril sombrío,
del valle del abismo doloroso”²⁷⁴.

“era oscuro, profundo y nebuloso,
que aun hundiendo de fijo la mirada,
no alcanzaba su fondo tenebroso”²⁷⁵.

“sin parar nuestra marcha de seguida,
íbamos al través de selva espesa,
digo, selva de gente dolorida”²⁷⁶.

Canto quinto.

“Ora comienza el grito dolorido
a resonar en la mansión del llanto,
y el corazón golpea y el oído.
Era un lugar mudo de luz, en tanto
que mugía cual mar embravecida,
por encontrados vientos, con espanto.
La borrasca infernal, siempre movida,
los espíritus lleva en remolino,
y los vuelca y lastima a su caída.
Y en el negro confín del torbellino,
se oyen hondos sollozos y lamentos,
que niegan de virtud el don divino.
Eran los condenados a tormentos,
los pecadores, de la carne presa,
que a instintos abajaron pensamientos”²⁷⁷.

Dante recogió de la mitología clásica algunos elementos de la morfología del inframundo, en la cual se decía que existían cuatro ríos infernales: el río Estigia, también conocido como río del odio que daba nueve vueltas al Hades, motivo en el que quizás se basó Dante para establecer nueve círculos del infierno; el río Flegetonte, río del fuego; el río Lete, río del olvido y por último el río Aqueronte, río de la aflicción. Para poder penetrar en el infierno es necesario cruzar al otro lado del Aqueronte, aunque en otras versiones del mito lo que se debe cruzar es la laguna Estigia. En el sexto libro describe de forma sublime el pestilente olor del Aqueronte, una de las cualidades asociada al mal:

“El rey, asustado por los prodigios, acude al oráculo de fauno,
su profético padre, y consulta los bosques sagrados
al pie del alto de albunea, el mayor de los bosques, que resuena
con su fuente sagrada y exhala en lo oscuro mefítico hedor”²⁷⁸.

“Había un antro profundo, enorme, con amplia entrada,

²⁷⁴ ALLIGUIERI, Dante, “Proemio del infierno”, op. cit., p. 21.

²⁷⁵ *Ibíd.*, p. 22.

²⁷⁶ *Ibíd.*, p. 23.

²⁷⁷ *Ibíd.*, p. 28.

²⁷⁸ BURKE, Edmund, op. cit., p. 135.

rocoso, protegido por un negro lago las tinieblas de los bosques;
sobre el antro ninguna ave podía dirigir impunemente
el vuelo con sus alas; tal hedor se difundía
desde sus fauces y se elevaba hasta la bóveda celeste”²⁷⁹.



[303] Alexander Litovchenko, *Caronte*, 1861.

Es entonces cuando aparece el barquero Caronte a quien Dante describe como: “un viejo, blanco con antiguo pelo” (verso 83) y “de ojos de ascua enrojecida” (verso 109)²⁸⁰ y éste les dice: “¡vengo a llevaros a la opuesta riba, a la eterna tiniebla, al fuego, al hielo!” (verso 87)²⁸¹.

“«¿Puedo saber, por qué tanto gentío»,
interróguele, «al paso se apresura
según columbro en este sitio umbrío?»
Y él: «Lo sabrás, cuando la orilla oscura
del Aqueronte triste, la ribera
pisemos con la planta bien, segura»”²⁸²

Caronte no aparece la escatología griega hasta el siglo VI a. C., aproximadamente. En el siglo siguiente, se extiende la idea de que es el barquero que transporta a los muertos en su viaje al “más allá”. Es posible que la figura de Caronte provenga de otra mucho más antigua, ya que la idea de cruzar el agua está presente en Homero

²⁷⁹ BURKE, Edmund, op. cit., p. 136.

²⁸⁰ ALLIGUIERI, Dante, “Proemio del infierno”, op. cit., p. 19.

²⁸¹ *Ibíd.*, p. 18.

²⁸² *Ibíd.*

y en Hesíodo, pero estos no hacen referencia ninguna al barquero. La figura de Caronte desemboca a su vez en la creación de otra figura llamada Jaros, rey de los muertos, al cual se le atribuyen unas llaves y recorre el mundo a lomos de un corcel negro en el que sube a sus víctimas cogiéndoles del pelo. Su apariencia es terrorífica e imponente pues además va armado con una espada, un arco, un puñal o una guadaña. Se dice de él que es un cazador, recolector o también segador de almas²⁸³.



[304] José Benlliure, *La barca de Caronte*, 1909.

“Por muchos oscuros valles de tristeza
pasaron, y muchas regiones del dolor;
por muchos congelados y ardientes Alpes;
rocas, cavernas, lagos, pantanos, ciénagas, antros y sombras de muerte;
un universo de muerte”²⁸⁴.

E. Delacroix pintó a Dante y Virgilio cruzando el Aqueronte en barca junto a Caronte. En la obra el artista utilizó el rostro de muchos pintores contemporáneos para representar a los condenados que mastican la barca con sus bocas desprovistas de dientes. C. Baudelaire sentía fascinación por E. Delacroix y su obra, de una manera sutil retrataba con crudeza el horror y algunos de sus cuadros parecen auténticas visiones de los tormentos del infierno, algunos incluso le consideran como una especie de “ángel vengador” de la pintura²⁸⁵. C. Baudelaire dedica el sexto poema, titulado *Los faros*, recogido en *Las flores del mal*, a algunos de los autores que él considera importantes. Entre ellos no podría faltar el gran E. Delacroix a quien le dedica los siguientes versos:

²⁸³ VELASCO LOPEZ, M^a del Henar, op. cit., pp. 159-161.

²⁸⁴ BURKE, Edmund, op. cit., p. 240.

²⁸⁵ GONZALEZ GARCÍA, Ángel, op. cit., pp. 96-103.

“Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber”²⁸⁶.



[305] Eugène Delacroix, *Dante y Virgilio o La barca de Dante*, 1822.

El lago de sangre podría hacer alusión a la recurrente e importante presencia que tiene en sus obras el color rojo, frecuentado por ángeles malignos quizás se refiere a todos los seres sobrenaturales que aparecen en sus obras²⁸⁷. Es posible que C. Baudelaire hable del verde porque es el complementario del rojo y que a su vez haga referencia a la riqueza de su imaginación, personificada como los árboles del bosque, e incentivada por la música romántica.

A medida que van avanzando, van descendiendo círculos infernales y viendo más sufrimiento y peores tormentos como puede apreciarse en la magnífica obra de W. Bouguereau donde puede verse a Dante y Virgilio en el octavo círculo del infierno, donde se encontraban los falsificadores, contemplando como dos condenados que se están peleando, sin embargo, aunque estas figuras ocupen el lugar protagonista del cuadro, lo importante es donde se enmarcan estas figuras: en el infierno, ese lugar que nadie ha visto, o que nadie ha vuelto para contarlo, es solamente un paisaje imaginado pero, al mismo tiempo, conocido por toda la humanidad. Este es

²⁸⁶ Delacroix, lago de sangre atormentado por ángeles malvados / sombreado por un bosque de árboles siempre verdes, / donde, bajo un cielo triste, charangas misteriosas / pasan, como un suspiro reprimido de Weber. En BAUDELAIRE, CHARLES, *Las flores del mal* [en línea], op. cit.

²⁸⁷ DE PAZ, Alfredo, op. cit., p. 348.

el paisaje del infierno: un paisaje de extrema crueldad y violencia, donde los seres humanos se agreden los unos a los otros sin piedad bajo un cielo de nubes rojas como la sangre por el que sobrevuela un demonio que sonríe de forma macabra, agradoado por la situación que est  viendo.



[306] William-Adolphe Bouguereau, *Dante y Virgilio en el infierno*, 1850.

G. Doré representa a Dante y Virgilio en el noveno y último círculo del infierno [307] donde se hallan los traidores, para ellos están reservados los peores tormentos puesto que engañan a sabiendas a amigos y seres queridos. Al contrario

de la imagen habitual del infierno en llamas, estos condenados están presos en un mar de hielo llamado Cocito a diferentes profundidades según la medida de su traición. En la obra puede verse a Dante vestido de rojo paseando junto a Virgilio, vestido de azul, por el Cocito viendo como los condenados retuercen violentamente sus cuerpos de dolor. G. Doré trabajó mucho este tema ya que no solo hizo este lienzo, sino también una serie de grabados que ilustraban el poema de Dante.



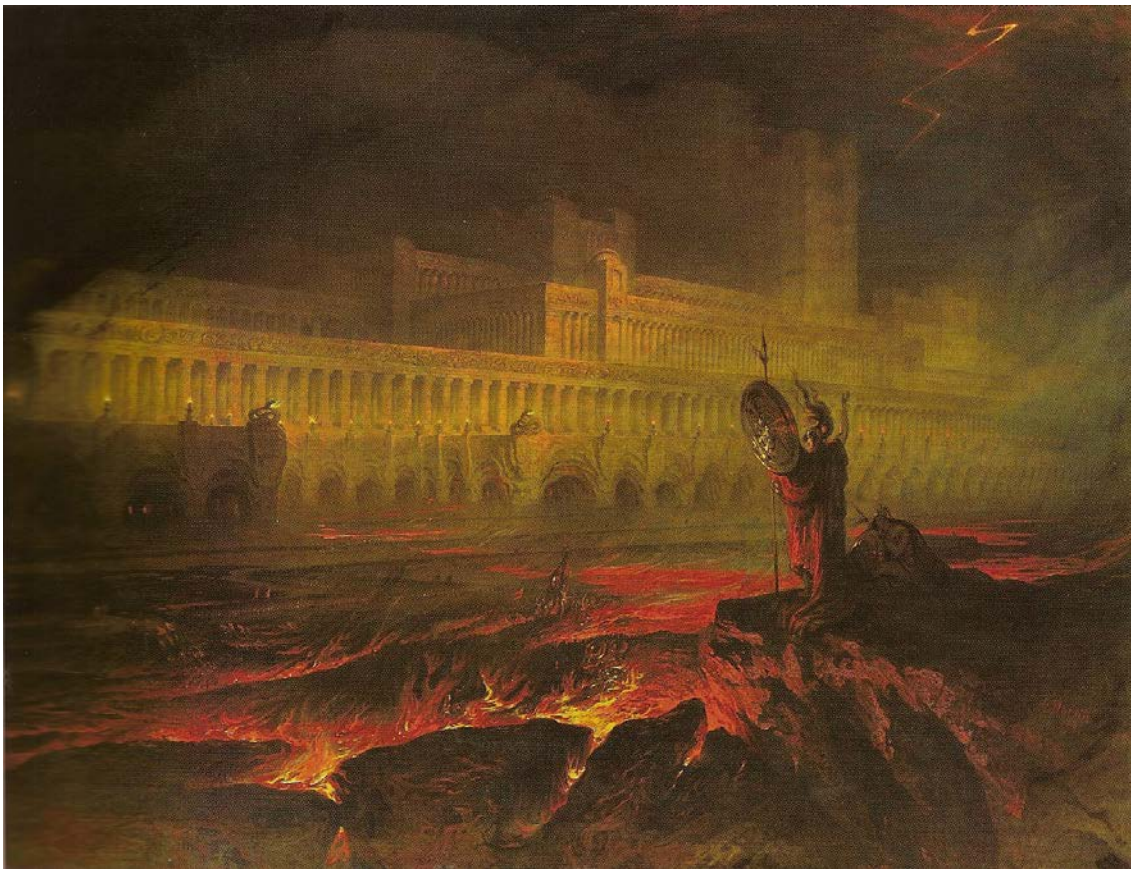
[307] Gustave Doré, *Dante y Virgilio en el noveno círculo del infierno*, 1861.

Aunque no sea el infierno como tal, hay cosas que se asemejan mucho a él porque comparten características, lo que las convierte también horribles, como por ejemplo las grandes guerras, las grandes catástrofes, etc. Porque no solo provocan el sufrimiento de las personas, sino también la destrucción física de los elementos. J. Martin es el pintor de lo apocalíptico por excelencia, en su obra *Pandemonium* [308] representa la tierra con enormes brechas por donde se entrevé el magma que hay en su interior y un cielo completamente negro, se supone que por el humo que desprenden las llamas y a una especie de demonio con los brazos en alto en una actitud en la que parece estar disfrutando con la horrible escena.

En otra de sus obras titulada *Los ángeles caídos en el infierno* [309], representa una visión del infierno en la que predominan los tonos rojos y negros pues es una cueva ya que se halla en el interior de la tierra y precisamente por estar cerca del núcleo terrestre también está a una temperatura muy elevada, cerca del magma y del fuego. El lugar está lleno de afiladas rocas y desniveles muy pronunciados, una vez más el lugar está desierto, a pesar de su título no puede verse a ninguno de los ángeles derrotados. la contemplación de esta obra sobrecoge por el hecho de

pensar que puede existir un lugar así de horrible y, al mismo tiempo, así de magnífico.

El infierno es un lugar maldito, al que nadie querría ir y todo el mundo evita, pero que inevitablemente atrae y cautiva al ser humano, pues como se ha dicho ya en repetidas ocasiones a lo largo de la investigación: pocas cosas producen tanto placer como ver la oscuridad desde la lejanía. No obstante, es necesario que exista un lugar, aunque solo sea en la imaginación, en el que se guarden todas las potencias demoníacas, malignas y oscuras del mundo que aparecen en las pesadillas del ser humano desde el principio de los tiempos. De lo contrario, el ser humano jamás estaría a salvo pensando que dichas fuerzas pueden presentarse ante él en cualquier momento. Por lo tanto, de alguna manera, quizá el infierno proporciona seguridad al individuo, pues aunque recoja todo aquello que teme se halla muy lejos, en el más profundo de los abismos.



[308] John Martin, *Pandemonium*, 1841.

Con esta última imagen de J. Martin sobre como podría ser el infierno, doy por concluido este último capítulo de la investigación tan necesario para comprender la mentalidad y el gusto de los artistas del siglo XIX. Incluso en sus obras dedicadas al género de la pintura de paisaje se percibe que sintieron una irrefrenable atracción hacia todo aquello que horroriza o causa temor, quizás porque finalmente hallaron la forma de obtener placer de sus propias desgracias. No obstante, ellos no se avergonzaron de su gusto, es más, se recrearon en él y estudiaron los temas que quisieron representar en profundidad para poder

otorgarles toda la fuerza y la sublimidad de la que fueran capaces. Para ello, fue absolutamente necesario incluir todo tipo de elementos y figuras oscuros, pues la oscuridad es uno de los fundamentos de la sublimidad y la sublimidad es lo que causa temor en el ser humano. Para concluir, tanto el paisaje, como la oscuridad, como los mitos y leyendas oscuros se hallan íntimamente relacionados entre sí en la pintura de este periodo. Su gusto por el abismo, tanto literal como metafórico, les empuja directamente a los brazos del averno, pero lejos de sentirse compungidos se sienten bien, felices de poder expresar sus malestares y tribulaciones a través de su pincel y con un motivo que pudiera dar alas a su siniestra y oscura imaginación.



[309] John Martin, *Ángeles caídos en el infierno*, 1841.

CONCLUSIONES

Se podría afirmar que tanto la cultura clásica griega como la cultura judeocristiana constituyen la base de la cultura occidental, motivo por el cual aparecen referenciadas de manera reiterada a lo largo de esta tesis doctoral. También se podría decir que la cultura occidental se fundamenta esencialmente en la contraposición de conceptos opuestos que, paradójicamente además, se necesitan para existir. Dado el tema de investigación de esta tesis doctoral, se han abordado conceptos como el de *mythos* y *logos*, Neoclasicismo y Romanticismo, etc., que si bien de manera generalizada son considerados opuestos se precisan mutuamente para poder existir, de hecho, este es uno de los aspectos primordiales que aparece en la investigación. Pero ¿acaso son verdaderamente contrarios estos términos si se necesitan para existir? En mi opinión no, la tendencia occidental tiende a categorizar, separar y enfrentar, en general, cuando en realidad las cosas no son blancas o negras, sino que todo participa de todo para formar un todo común y completo.

Precisamente por este motivo se tiende a tomar partido a favor o en contra de algo, afortunadamente hay algunas personas capaces de ver las luces en las sombras. Este tipo de personas se caracterizan por tener una sensibilidad especial, mucha personalidad y una mentalidad abierta, como por ejemplo ciertos artistas que ha habido a lo largo de la historia, un gran número surgido en el siglo XIX. Son ellos quienes a través de su arte nos demuestran que dos conceptos contrarios pueden no solamente convivir sino también nutrir una obra de arte y, por ende, la vida.

Dado que la luz está socialmente bien aceptada y la oscuridad no, la tendencia de la mayoría de los individuos es vivir en la luz, pero también es cierto que la de muchos otros es, simplemente, aparentar vivir en la luz. Y es que gran parte de la sociedad rechaza de forma taxativa la oscuridad por considerarla “mala” a pesar de no haber indagado en ella, pero en todo ser conviven la luz y la tiniebla. Los artistas del siglo XIX investigaron la oscuridad y se sintieron fascinados por su misteriosa naturaleza, era un terreno salvaje e inhóspito muy acorde con su gusto.

La oscuridad no solamente hace referencia a un estado de ánimo o a un estado físico, sino que es un mito en sí misma y además debido a su enigmática naturaleza también ha sido inspiradora de numerosos mitos y leyendas, en especial cuando se combina con el bosque, también inspirador de mitos, leyendas y cuentos infantiles. Durante la investigación, considero que ha quedado demostrado que los mitos y las leyendas relacionados con la oscuridad y con las figuras oscuras, entendiendo como figuras oscuras por ejemplo a la noche, los vampiros, Satán, la *femme fatale*, etc., ejercieron una poderosa influencia en la pintura europea del siglo XIX. Para que esto ocurriera, hizo falta que se dieran una serie de circunstancias concretas que propiciaron que las partes oscuras de los elementos afloraran en el mismo momento y se relacionaran unas con otras.

- Para comenzar, en el capítulo I de la investigación se trata el tema fundamental en cuestión sobre el que giran todos los conceptos restantes de esta tesis doctoral: la mitología. Si bien muchos de los aspectos que trato

en él no son conclusiones propias extraídas de esta tesis doctoral, pues fueron enunciadas por otros investigadores previamente, he considerado necesario estudiarlas y utilizarlas como base teórica por constituir pilares fundamentales para el posterior desarrollo de mi investigación. Por ello, en dicho capítulo, se ha analizado el mito en profundidad y aunque pueda ser tildado de “fábula” no hay que olvidar que de esta palabra también proviene el adjetivo “fabuloso” que significa “magnífico”. Efectivamente, los mitos son historias ficticias pero en ellas se fundamenta la base de la cultura occidental y no solo eso, sino que son el primer vestigio de pensamiento intelectual humano. A pesar de haber sido gestado en la oscuridad primigenia del caos, guiado por la curiosidad humana y por la necesidad de hallar una respuesta a los enigmas que atormentaban a los individuos, el mito es el trasfondo de todo conocimiento. Se podría incluso decir que el mito es una manifestación de la razón con derecho a la subjetividad.

Incluso al cabo del tiempo los mitos son útiles ya que proporcionan información acerca de la configuración mental de los individuos que los crearon. De hecho, se constata gracias a la repetición de mitos y arquetipos, que a pesar de que los seres humanos seamos distintos existe una estructura de pensamiento bastante similar. Los mitos no son más que el reflejo de todo aquello que perturba a los seres humanos.

Pueden ser entendidos como un modelo ejemplar de conducta, tanto de algo que es necesario repetir para convertirse en ciudadano, es decir, capaz de vivir en sociedad y, a su vez, en librepensador. Asimismo, también sirve como “antiejemplo” de modelo de conducta ya que pone de relieve cosas terribles que jamás se deben hacer.

Los mitos han sobrevivido gracias a su transcripción escrita, que dio origen a la literatura, y a sus representaciones iconográficas, demostrando así que la literatura y la pintura han estado estrechamente vinculadas casi desde su origen y además, normalmente, el relato, ya sea oral o escrito, suele preceder a las imágenes. El arte es vital para la creación y el desarrollo de la mitología porque da imagen a los conceptos abstractos y facilita su comprensión ya que las imágenes que configuran los mitos residen tanto en el inconsciente individual como en el colectivo, de ahí que casi todo el mundo pueda comprender sus representaciones plásticas de una manera más o menos sencilla. Precisamente porque dichas imágenes habitan en el profundo abismo del inconsciente, los mitos son un reflejo de los deseos y las pasiones más bajas. Y es que el *Ello* es la imaginación, la creatividad, la fuerza, pero también es cierto que es una fuerza descontrolada y que si se le deja actuar libremente puede convertirse en un monstruo temible, feroz e incontrolable capaz de destruirlo todo. Para establecer un símil podría decirse que el *Yo* es la bruja pero el *Ello* es la bruja malvada.

- Del mismo modo, aunque esto tampoco sean conclusiones propias extraídas de la investigación pues son muchos los expertos que han tratado, estudiado e investigado la situación que se vivió durante el siglo XIX, es necesario recalcar que tras el estudio que he realizado sobre esta época he

confeccionado el capítulo II. En el cual, se puede observar como queda comprobado que el siglo XIX es una época completamente diferente a las anteriores, precisamente porque en ella se recogen años de sabiduría humana que culminan en la creación de numerosos avances científicos, culturales y tecnológicos. Dichos avances favorecen el surgimiento del movimiento artístico conocido como Romanticismo que se extendió a todas las disciplinas artísticas, aunque la pintura se convierte en su género predilecto porque es, según su criterio, más expresivo que el resto. Dicha corriente se gesta entre revoluciones: la industrial y la francesa, y es en sí misma una revolución pues zarandeó con violencia los obsoletos fundamentos sobre los que se cimentaba el pensamiento occidental europeo. De hecho, fue tan innovador y rompedor que constituye la base del arte del siglo XIX y en él se inspiran el resto de movimientos artísticos posteriores.

Al contrario de lo que se puede llegar a pensar, el siglo XIX es una etapa muy oscura en la historia, el humo negro producido por las máquinas de la revolución industrial tiñeron el ambiente y, pese a que las luces de la Ilustración no se habían apagado del todo, quedaron envueltas por tinieblas. La violencia, la enfermedad, la crueldad, la falta de moralidad y la deshumanización reinantes atrajeron a los artistas románticos, y a los del siglo XIX en general, porque tenían una sensibilidad especial. Les preocupaban los problemas de la sociedad, pretendían cambiar el mundo y eso al mismo tiempo alimentó su arte y condicionó su expresión estética, por lo tanto el Romanticismo no solamente está asociado irremediabilmente a la oscuridad, sino que es inherente a él e inseparable. Si bien es cierto que dicha oscuridad está mucho más presente en las obras de algunos pintores que en las de otros, indiscutiblemente, sobre todos ellos destacaría la obra de F. Goya como ejemplo de una mente brillante y al mismo tiempo atormentada.

Con la pérdida de la inocencia llega la incredulidad, por eso los artistas románticos, que nunca dejaron de ver el mundo con la curiosidad de un niño, tampoco dejaron de creer en la necesidad de los mitos. Dado que la mitología es un recurso tremendamente útil para llevarla al propio terreno y emplearla según los propios fines debido a su versatilidad, que permite total libertad creativa y a que es un lenguaje conocido por casi todos los seres humanos, los artistas decimonónicos decidieron dar una nueva interpretación moderna a la mitología y, algunos autores como W. Blake, se aventuraron incluso a crear una nueva partiendo de cero más acorde con sus necesidades y a su gusto, ya que de lo contrario serían esclavos de otras o bien deberían adaptarse a ellas cuando quizás a lo mejor no casaban con sus ideas. El hecho de confeccionar desde el principio una nueva mitología supone un reto imaginativo e intelectual muy importante, cosa que cuadra con la personalidad romántica transmitida a lo largo de todo el siglo XIX. Rebeldes por naturaleza, se convierten en los nuevos referentes de la mitología moderna, primero por ser una creación suya y segundo porque ésta ha trascendido los límites del ser humano. Tanto mito como

Romanticismo llevan asociados a ellos el apelativo de “fantástico”, quizás por ello la mitología fue tan importante para ellos.

Del mismo modo, era necesaria la vuelta de la religión solo que con unos nuevos valores diferentes a los tradicionales ya que el antiguo mundo estaba en vías de desaparición. El mundo no puede vivir sin códigos morales y éticos que favorezcan el buen comportamiento de las personas, por ello se esforzaron en dar una nueva imagen de la religión mucho más cercana y humana que la anterior y esto lo llevaron a cabo a través de la oscuridad. La luz se relaciona con todo aquello que es grandioso y en cierto sentido inalcanzable, como los dioses por ejemplo, sin embargo la oscuridad se relaciona con lo cotidiano y lo vulgar, como por ejemplo mendigos, borrachos, tullidos, etc., por lo tanto mostrar la parte oscura de algo significa, en cierta manera, acercarlo al público.

A pesar de que no tenía normas, ni una estética común, las obras pictóricas del Romanticismo son claramente diferenciables a primera vista pues sus temas son completamente revolucionarios y transmiten una fuerza y unas sensaciones completamente diferentes. Se podría decir que su única premisa estética es que es la unión de todos los opuestos.

- En el capítulo III, se produce entonces la fusión mito-oscuridad en la pintura de este periodo, es decir, los artistas del siglo XIX no solamente explotaron la parte oscura y macabra de los mitos, ya que casi todos los mitos incluyen una: bien sea muerte, aislamiento, traición, enfermedad, etc., sino que además la potenciaron considerablemente. Para ello mezclaron la mayor cantidad de elementos sublimes, grotescos y horribles que les fue posible en sus obras, obteniendo como resultado pinturas de gran belleza a pesar de incluir este tipo de elementos, paradójicamente. Obras bellas a la par que sublimes, pues no solamente son maravillosas a nivel técnico sino que además provocan grandes sensaciones en el espectador, algunas de índole positiva y otras de índole negativa, pero la belleza es subjetiva y el gusto de cada individuo es diferente. Lo que es una certeza es que no dejan indiferente a nadie y aunque muestren seres grotescos o que aterran, de alguna forma embelesan de una peculiar y siniestra manera, y es que el placer y el dolor se hallan íntimamente vinculados.

De acuerdo con lo investigado en este periodo histórico en Europa, los mitos relacionados con la oscuridad, o figuras míticas oscuras, más trabajados pictóricamente fueron: Satán, la muerte; la *femme fatale*, destacando considerablemente a Lilith, Eva y Salomé; y las mujeres monstruo, especialmente Medusa. Sin duda este último mito, una vez realizada la investigación, podría afirmarse que fue uno de los más representados por reunir todas las características que atraían a los artistas de la época y posiblemente por sentirse algo identificados con ella. Su caso recuerda un poco al de Satán, de acuerdo con la visión de los artistas de la época claro está, pues la veían como una mujer que tras ser poseída por Poseidón en un templo consagrado a Atenea fue castigada por ésta injustamente y no solo la convirtió en un monstruo sino que la aisló del

mundo, condenándola así a la soledad perpetua. No obstante, el mito incluye una decapitación, otra de las obsesiones pictóricas decimonónicas.

Todo está relacionado, el gusto por la oscuridad no surge de repente, sino que procede tanto de la situación que se vivía como de la personalidad de los artistas. Sin embargo, los artistas decimonónicos aprovechan la parte positiva de la crisis canalizándola a través del arte, que constituye uno de los mejores medios de expresión de las emociones, sea la disciplina que sea. Se hace patente que el arte es una vía de curación que reconcilia a los artistas consigo mismos y con el mundo, ya que los “monstruos” que viven en el interior de cada individuo asustan mucho pero si son sacados al exterior y mostrados al resto, dejan de ser una preocupación individual para ser una colectiva. Es en este momento cuando quizá algunos se sientan identificados y se conviertan en un apoyo para otros, mitigando así el miedo de estar solo ante el peligro, pues luchar en grupo da más fuerza, tanto mental como física.

También he llegado a la conclusión de que la utilización del humor como máscara para tapar el dolor es un recurso muy inteligente y muy prolífico en el arte de este periodo. De todos modos, el hecho de intentar ocultar el dolor no significa que no se esté sintiendo y es de admirar que en lugar de hundirse, se saque fortaleza no solo para continuar sino para además canalizar los pensamientos negativos y convertirlos en algo positivo: en arte. Sin embargo, es normal que el resultado sean obras grotescas puesto que el dolor genera mentes hostigadas que aunque no quieren estar así no pueden evitar sentir como sienten y de una forma u otra están atormentados, llegando algunos a acabar incluso perturbados. Sus pesadillas les acompañan tanto en el sueño como en la vigilia pero ellos aprovechan esta situación y las muestran al exterior en un acto de rebeldía y de libertad. No quieren mostrar aquello que sería aceptado por el público ni pretenden ser políticamente correctos, sino que simplemente buscan expresarse.

Algunos de los artistas que más trabajaron esta fusión mito-oscuridad y que destacan especialmente por encima del resto fueron: F. Goya, F. V. Stuck, F. Rops, J. Delville, C. Schwabe, J. H. Füssli, A. Böcklin, T. Géricault, W. Blake, J. W. Waterhouse, G. Moreau, E. B. Jones, D. G. Rosetti, F. Khnopff y W. Bouguereau; aunque existen muchos otros, si bien es cierto que en menor medida. De esto puede desprenderse que la influencia de los mitos y las leyendas oscuras fue mucho más potente y significativa en Inglaterra, Francia y Alemania, mayoritariamente, dato que no extraña mucho dado que fue en estos países donde se gestaron principalmente las ideas que llevaron a la creación del Romanticismo. También destacaría Suiza por tener tres representantes tremendamente importantes, como son C. Schwabe, J. H. Füssli y A. Böcklin; Bélica, por contar con las figuras de F. Rops, F. Khnopff y J. Delville, y España, pues a pesar de tener pocos representantes, cuenta con la presencia de F. Goya quien fue pionero en este campo y absolutamente fundamental ya que influyó enormemente a un gran número de artistas posteriores de muchas regiones del mundo.

Precisamente por considerarle uno de los artistas más importantes dentro del tema de la investigación y según los datos recabados durante la misma, cabe destacar que sus periodos pictóricos más oscuros tuvieron lugar entre 1794 y 1798, y, posteriormente, retoma este tema con más fuerza que nunca entre 1820 y 1823 que es cuando elabora sus pinturas negras. Casi con toda probabilidad, la razón de que vuelva a acercarse a las sombras tiene que ver con su historia de amor truncado con Leocadia Weiss, con la muerte de su esposa y/o con el aislamiento voluntario del pintor en la Quinta del Sordo, e incluso es posible que estas causas también se hallen relacionadas entre sí. Asimismo, existen otros artistas procedentes de otras regiones como por ejemplo Hungría, Países Bajos, República Checa, Rusia, etc., pero su producción artística en este campo si bien es importante es considerablemente inferior y solo poseen algunas obras aisladas en las que se perciba la influencia de los mitos y las leyendas oscuras.

La idea fundamental sería que la oscuridad generada por los periodos de crisis o por los malos momentos, etc., tiene una parte positiva que los artistas del siglo XIX supieron encontrar y canalizar artísticamente convirtiendo así este periodo en uno de los más prolíficos en literatura, en música y especialmente en pintura.

- En el capítulo IV, queda confirmado que el género de la pintura de paisaje se convierte en uno de los predilectos por los artistas de este periodo, entre otras cosas, porque la configuración del paisaje tal y como se conoce es un enigma para el ser humano, y por lo tanto es un tema principal en los mitos. Además, la mitología siempre ha estado tremendamente vinculada a la naturaleza, de hecho podría ser calificada como la religión de la naturaleza pues la mayoría de los seres sobrenaturales de los credos primigenios tienen algún nexo de unión con ella: bien sea porque habitan en ella o porque gobiernan alguno de sus aspectos, y es que los fenómenos naturales y atmosféricos suelen estar ligados a las emociones de los seres sobrenaturales. Los artistas decimonónicos rescatan del pasado figuras míticas oscuras para representarlas en sus obras, como por ejemplo la del dios Pan, antigua deidad de la naturaleza y predecesor de la figura de Satán; las rusalki o los faunos que, sin ser exactamente figuras propiamente oscuras, les permiten mostrar en sus obras escenas de depravación con las ninfas, algo muy acorde con el siniestro gusto de la época.

La mayoría de los mitos tienen lugar en un escenario concreto, por lo tanto, el paisaje es un elemento que en muchas ocasiones no solamente está presente sino que es crucial para el desarrollo de la narración porque la condiciona. Los pintores de todas las épocas han tratado de representar plásticamente estos lugares míticos, especialmente los pintores del siglo XIX a quienes la fusión mitología-naturaleza les permite expresarse libremente y dar rienda suelta a su imaginación y a su fantasía llegando a evadirse por completo del mundo terrenal en cuerpo y alma. Por este motivo, sus obras difieren enormemente de las de épocas anteriores pues su imaginación atormentada hizo que se fijaran en los aspectos más oscuros de la naturaleza, que por supuesto, es misteriosa y posee dos caras: una

amable y otra cruel. Dado el gusto de los románticos por lo sublime y lo terrible, no es de extrañar que se decantaran por este tipo de naturaleza oscura que creaba majestuosos espectáculos. Sacaron a la luz elementos provenientes de sus oscuros abismos, atrás quedan los paisajes bucólicos de siglos anteriores, en este periodo los artistas se decantan por pintar la fuerza destructora que posee la naturaleza, que tan ligada está a su vez a los mitos, muchos de ellos recogidos de la tradición judeocristiana como la destrucción de Sodoma y Gomorra o las siete plagas de Egipto. Mares agitados, volcanes en erupción, ruinas que advierten de que el paso del tiempo es inexorable, cementerios y muchos más elementos oscuros son combinados en sus obras, lo que enfatiza la situación de la época que vivían y como se sentían en su interior. En su opinión, la naturaleza no precisa de ningún elemento más, sino que se basta por sí misma para sobrecojer el corazón humano y para hacerle sentir insignificante.

El género de la pintura de paisaje con motivos mitológicos y la inclusión de figuras mitológicas oscuras en el paisaje fueron trabajados principalmente, y una vez más, por artistas procedentes de Inglaterra, Alemania y Francia, destacando especialmente las figuras de J. M. W. Turner, C. D. Friedrich, C. Blechen, W. Bouguereau, J. Martin y F. V. Stuck. Si bien es cierto que, al contrario de lo que ocurría en el capítulo III, en esta ocasión las obras de paisaje con motivos mitológicos y oscuros fueron realizadas por muchos artistas distintos procedentes de muchas regiones diferentes, y por lo tanto no pueden ubicarse geográficamente de una forma tan precisa. Fueron muchos los pintores que hicieron su aportación en este campo y por lo tanto existen obras de artistas procedentes de Rusia, Suecia, Noruega, Polonia, Ucrania, Austria, República Checa, Suiza, Países Bajos, España, Bélgica, Hungría, etc., es decir, de lugares más exóticos o desconocidos donde la naturaleza era más salvaje y por lo tanto despertaba más la imaginación de los artistas decimonónicos. Entre este grupo de artistas más desconocidos se podría destacar a J. Mandl, M. Larson o J. Benlliure y Gil quienes elaboraron sublimes y siniestras obras de paisaje en las que incluían terroríficas figuras mitológicas o bien el paisaje cobraba un carácter tétrico y terrorífico.

Para finalizar el itinerario por el paisaje decimonónico, llegamos al infierno, la última parada en la que confluyen todas las necesidades románticas pues el infierno está relacionado con la muerte, con Satán, es un paisaje, es un mito, la recuperación de la Edad Media, etc. Los artistas del siglo XIX se sintieron atraídos por el infierno porque su época fue calificada como tal, por eso rescataron *La Divina Comedia* de Dante e hicieron numerosas representaciones pictóricas acerca del itinerario que el propio Dante y Virgilio hicieron por el infierno. Sin lugar a dudas, el infierno es un lugar oscuro y tétrico en el que nadie querría estar, sin embargo, ellos se recrearon en él porque aprendieron a aceptar su realidad e incluso a quererla pues muchas veces la mejor forma de apartar la oscuridad de uno mismo es abrazarla y aprender a quererla. De esta forma deja de ser oscuridad y comienza a convertirse en algo cotidiano, pues la oscuridad lleva implícito el calificativo de sublime y lo sublime, a su vez, viene dado

por algo que es novedoso, por lo tanto, en cuanto la oscuridad deja de ser una novedad para convertirse, no quizás en una costumbre, pero sí en algo cotidiano o que forma parte de la realidad del momento, deja de ser tan terrorífica. En definitiva, para ellos el infierno no es que dejara de ser un sitio terrible, sino que entendieron que era necesario y que de alguna manera le proporcionaba seguridad al ser humano sabiendo que todas las potencias malignas se hallan concentradas en su interior y eso, de alguna manera, aporta consuelo al individuo. De acuerdo con la recopilación de datos obtenidos durante la investigación, los artistas que más trabajaron pictóricamente el tema del infierno fueron G. Doré, E. Delacroix, F. V. Stuck, A. Böcklin, W. Bouguereau y, por supuesto el pintor de lo apocalíptico por antonomasia: J. Martin.

Como puede observarse, tras analizar de manera general y sintetizada todo el cuerpo de la investigación, mito y Romanticismo están estrechamente vinculados ya que ambos son “sentimiento” y se erigen sobre el pilar fundamental de la subjetividad. De hecho, muchos artistas hicieron sus interpretaciones pictóricas sobre los mismos temas, pero cada una era diferente, es más, esa era su intención, dar diferentes puntos de vista al respecto.

El mito es un ejemplo a seguir y un apoyo que da fuerza y empuja a creer que todo es posible, aspecto que coincide bastante con la fantasía romántica. No importa que no sea científico ya que alimenta, al igual que el arte, otro tipo de necesidades humanas casi igual de importantes que comer o dormir: la espiritual, la moral, etc., y es que “no solo de pan vive el hombre” (Mt 4:4). No obstante, los románticos no dejan de lado la luz de la Ilustración puesto que necesitaban la ciencia, pero también al mito pues cada uno alimentaba una parte fundamental de su ser.

Asimismo, el mito incita al individuo a creerse superior porque es un compendio de sabiduría que le advierte. El arte en cierta manera también le hace sentir superior puesto que no todo el mundo puede ser artista y de hecho es en el siglo XIX cuando nace la idea, o el estereotipo, del “artista genio”, en este caso concreto de “genio atormentado” por la oscuridad que le circundaba y la que vivía en lo más profundo de su ser. Y es que, paradójicamente, buscando la luz hallaron oscuridad y, valga la redundancia, sacaron a ésta a la luz. A través del arte como medio de expresión, mostraron las más bajas pasiones del *Ello*, dando como resultado una especie de iconografía de la depravación. El artista ya no se reprime, sino que muestra abiertamente ese mundo oscuro que contempla y que a la vez subyace en su interior. A causa de ello comenzaron a representar pictóricamente a personajes como Lilith, Eva, Medusa o Salomé, es decir, socialmente poco bien vistas, pues lo normal hubiera sido representar a la Virgen María e intentar aparentar ante el mundo “normalidad”.

No obstante, no hay que olvidar que todo lo que es perseguido tiende a ocultarse en las sombras y es entonces cuando corre el peligro de acercarse demasiado al culto al demonio. Y es que cuando alguien se ve obligado a ocultar o reprimir algo que en realidad quiere hacer suele llevarlo a cabo igualmente solo que en secreto y eso tiende a consumir a la persona pues no puede expresarse con libertad y a causa de ello tiende también a volverse oscuro, triste, taciturno y/o violento. Por lo

tanto, es mejor expresarse y manifestar lo que se siente sea lo que sea que guardarlo dentro, pues puede ser incluso peligroso. En consecuencia, a veces lo que la sociedad considera como correcto no es lo mejor, a veces “lo correcto” hiere porque reprime y falsea las emociones, a veces “lo correcto” es lo incorrecto, a veces lo correcto es dejarse llevar. Los errores son una prueba de libertad, por eso es preferible equivocarse. Dado el nivel de coincidencia, pero también a la antelación de este tipo de manifestaciones por parte de los artistas de este periodo, es plausible que S. Freud elaborara sus teorías sobre psicoanálisis en base a la actuación de éstos y a sus obras.

Esto se enlaza bastante con la máxima de los artistas del siglo XIX que era no solo destacar, sino ser único y para ello no bastaba con pintar bien, sino que era vital romper las reglas, escandalizar, introducir novedades, ser original, etc., ¿y cómo se consigue todo eso? VIVIENDO. Como diría el querido y magnífico pintor José Sánchez-Carralero: “¡ay de aquel que solo pinte!”. Los artistas del siglo XIX crearon las obras que crearon gracias a sus vivencias, pero no solo eso, sino que fueron capaces de conocerse mejor a sí mismos a través de ellas, o mejor dicho, del proceso que llevaron a cabo para ejecutarlas, y es que la oscuridad no solo no se asocia en exclusiva a cosas negativas sino que se asocia a cosas muy positivas. Con todos estos argumentos no quiero decir ni mucho menos que se deba vivir en la oscuridad, nadie querría algo así, pero sí hay que conocerla y experimentarla para tener una vida plena y que la balanza esté equilibrada. Además, para ser artista hay que vivir y experimentar emociones, no se puede hablar de la oscuridad si no se es oscuro o se experimenta el lado oscuro.

En el transcurso de la vida hay de todo: hay drama y hay comedia, no se puede vivir solamente en la luz o en la oscuridad porque entonces no seríamos seres completos. Es necesario pasar por todas las etapas y experimentar todo tipo de sensaciones, de eso es lo que tratan los mitos, de historias de diversas índoles que sirven como ejemplo para otros. La vida no es más que un viaje que se inicia repentinamente en el que el individuo tiene unos objetivos que puede o no alcanzar, porque puede que la vida le guíe por otros senderos inesperados. Lo que sí es una certeza es que el viaje concluye con la muerte, de modo que es preciso que, pase lo que pase, el viaje siempre merezca la pena.

La oscuridad es algo que participa tanto del mito como del Romanticismo pero porque todo, absolutamente todo, tiene una cara amable y otra amarga, pero en ningún caso dichas caras son incompatibles, es más, se complementan. El mundo es un lugar completo porque tiene luz y oscuridad. La luz es conocimiento, la oscuridad es el caos. La luz nos permite ver y estar seguros o precavidos, mientras que la oscuridad genera muchas dudas e inseguridad. Por lo tanto, el conocimiento alumbra y en consecuencia protege de la oscuridad porque disipa las dudas que ésta genera. El conocimiento hace no creer en fantasmas ni en otras criaturas asociadas al mal o a la noche, por lo tanto genera seguridad; no obstante, por otro lado, el conocimiento resta ingenuidad, es decir, aleja del mundo de la noche y por lo tanto de su maravillosa magia. La oscuridad está relacionada con la creatividad, al igual que los dragones, los monstruos, etc., que simbolizan la fuerza y el caos y además habitan en los profundos abismos del inconsciente. Por lo tanto, no hay que encadenar a los dragones y a los monstruos, sino aprender a controlarlos pues

su influencia, aunque se piense lo contrario, puede ser enormemente positiva. El proceso creativo, muchas veces se produce cuando el artista está rodeado de silencio, soledad y oscuridad, entendida tanto figuradamente como literalmente pues cuando se apagan las luces se enciende la imaginación.

Los artistas decimonónicos imbuidos por el espíritu del romanticismo, y fascinados por la oscuridad y todas las criaturas asociadas a ella, no crearon un arte precisamente cauto, más bien liberaron a sus dragones y monstruos, pues ellos más que ningún otro colectivo artístico de cualquier otro movimiento, opinaban fervientemente que el arte es una vía de expresión y como tal debe tener fuerza, pasión, vivencias, trasfondo, etc. Cada obra debía ser un espectáculo, una explosión, con lo cual la contención no tenía cabida para ellos. La única ley y lo único verdadero es lo que uno siente y por eso hay que ser fiel a ello. De todos modos, tanto el monstruo del inconsciente, al igual que las pasiones, pueden o bien conducir al individuo a lo más alto o bien destruirle por completo. Sin embargo, hay algo que está claro, no se puede dejar de sentir por miedo pues vivir una vida sin sentir nada, más que una vida es un tormento.

Al igual que Sísifo, los artistas decimonónicos aprendieron a vivir en la oscuridad y a quererla. Por este motivo se sintieron identificados con los antihéroes, personas completas en las que la luz y la oscuridad convivían en su interior, pues el héroe perfecto no existe y, aunque así hubiera sido, no les llamó la atención. También por esta razón se fijaron en el infierno, pues para ellos no implicaba represión ninguna puesto que decidieron aceptarlo. Es mejor concienciarse y mentalizarse acerca de las cosas malas que no vivir toda una vida preocupando y sufriendo. La clave de todo es aceptar la condena, por mucho que cueste. Y es que la oscuridad va implícita en el propio proceso de vivir, es inevitable experimentar las sensaciones que ésta genera, por ello hay que recibirla con los brazos abiertos, aceptarla y sacar siempre algo positivo de ella, como hicieron los artistas decimonónicos. A veces hay que estar mal para poder estar bien porque sino uno se estanca en una gráfica monótona que a la larga es mucho peor.

De todos modos, por mucha atracción y curiosidad que pueda causar la oscuridad se vive mejor en la luz porque la oscuridad atrae cuando se ve desde la distancia o desde la ficción, pero si uno está sumido en la oscuridad solo quiere salir de ella.

Sin embargo, existe algo peor que la oscuridad: la falsa luz.

BIBLIOGRAFÍA

A

ABRAMS, Meyer Howard, *El romanticismo: tradición y revolución*. Madrid: Visor Distribuciones, S. A., 1992. ISBN: 84-7774-713-X.

AOIZ ORDUNA, Javier, *Color/No-color: los blancos en la cultura occidental*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2015.

APOLODORO, *Biblioteca Mitológica*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1987. Edición de José Calderón Felices. ISBN: 978-84-7600-179-0.

ARGULLOL, Rafael, *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Ediciones Destino, S. A., 1991. ISBN: 84-233-2015-4.

ARNAIZ, José Manuel, *Las pinturas negras de Goya*. Madrid: Antiquaria, S. A., 1996. ISBN: 84-86508-45-2.

AYALA BLANCO, Luis Alberto, *El silencio de los dioses*. Coyoacán (México): Editorial Sexto Piso, 2004. ISBN: 968-5679-14-2.

B

BARTOLOTTI, Alessandra, *Mitología griega y romana. Un viaje fascinante por los símbolos y mitos de la cultura grecorromana*. Barcelona: Ediciones Robinbokk, S. L., 2011. ISBN: 978-84-96746-70-1.

BATTISTINI, Matilde, *Astrología, magia, alquimia*. Barcelona: Electa (Grupo Editorial Random House Mondadori, S. L.), 2005. Traducción de Jofre Homedes Beutnagel. ISBN: 84-8156-382-X.

BAUDELAIRE, Charles, "Una mártir". En: *Las flores del mal*. Madrid: Editorial Losada, S. A., 2003. ISBN: 950-03-9270-4.

BAUDELAIRE, Charles; **FAURE**, Élie y **VENTURI**, Lionello, *Camille Corot*. Madrid: Casimiro libros, 2013. ISBN: 978-84-15715-10-8.

BONNEFOY, Yves; **DELAPLANCHE**, Jérôme y **FRONTISI-DUCROUX**, François, *Le désir et les dieux*. París: Flamma rion, 2014. ISBN: 9782081329904.

BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2010. ISBN: 978-84-376-0868-6.

BOZAL, Valeriano, *Pinturas negras de Goya*. Boadilla del Monte (Madrid): Machado, D.L., 2009. ISBN: 978-84-7774-692-8.

BROWN, Norman O., *Eros y Tánatos. El sentido psicoanalítico de la historia*. México: Editorial Joaquín Mortiz, S. A. (Grupo editorial Planeta), 1967. Traducción de Francisca Perujo.

BURKE, Edmund, *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza Editorial S. A., 2014. ISBN: 978-84-206-8450-5.

C

CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y Romanticismo*. Barcelona: Gustavo Gili, S. A., 1982. ISBN: 84-252-1095-X.

- *Paisajes de luz y muerte: la pintura española del 98*. Barcelona: Tusquets Editores, S. A., 1998. ISBN: 84-8310-599-3.

CAMPBELL, Joseph en diálogo con **MOYERS**, Bill, *El poder del mito*. Barcelona: Emecé D. L., 1991. Traducción de César Aira. ISBN: 8478880666.

COOMARASWAMY, Ananda K., *¿Quien es "Satán" y dónde está el infierno? ; seguido de El significado de la muerte*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2009. Traducción de Esteve Serra. ISBN: 9788497165860.

COUCEIRO, María del Pilar, El mito de Thánatos y la seducción literaria. En: *Mito y emociones. Guía del IV congreso internacional de mitocrítica*: 24-28 de octubre. Madrid: Asteria. Asociación internacional de mitocrítica, 2016, p. 83. ISBN: 978-84-617-5180-8.

D

DE PAZ, Alfredo, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Editorial Tecnos (grupo Anaya, S. A.), 2003. Traducción de Mar García Lozano. ISBN: 84-309-3960-1.

DESCARTES, René, *Las pasiones del alma*. Madrid: Editorial Tecnos S. A., 1997, p. 132. Estudio preliminar y notas de José Antonio Martínez Martínez.

DETIENNE, Marcel, *La invención de la mitología*. Barcelona: Península, 1985. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. ISBN: 84-297-2247-5.

E

ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno: Arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza Editorial S. A., 1999. ISBN: 84-206-3607-X.

- *Historia de las creencias y de las ideas religiosas: Vol. I, De la Edad de Piedra a los misterios de Eleusis*. Barcelona [etc.]: Paidós, 1999. Traducción de Jesús Valiente Malla. ISBN: 84-493-0683-3.

- *Historia de las creencias y de las ideas religiosas: Vol. II., De Gautama Buda Al Triunfo Del Cristianismo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., y Buenos Aires: Editorial Paidós, SAICF, 1988. ISBN: 84-493-0684-1.

- *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1985. ISBN: 84-335-0025-2.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2013. ISBN: 78-84-7737-846-4.

F

FALCON, Constantino; **FERNANDEZ-GALIANO**, Emilio y **LOPEZ MELERO**, Raquel, *Diccionario de mitología clásica*. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2013. ISBN: 978-84-206-7671-5.

Fundación Carlos Amberes, *Félicien Rops: Un simbolista transgresor (1833-1898)*. Catálogo de exposición: del 16 de enero al 24 de febrero de 2002. Ministerio de educación, cultura y deporte.

Fundación Juan March, *La abstracción del paisaje: del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Catálogo de exposición: del 5 de octubre de 2007 al 13 de enero de 2008.

G

GIRÓN, María Eugenia, Capítulo 3: Arte y lujo. En: *Secretos del lujo*. Madrid, España: LID Editorial, 2009. ISBN: 9788483561256.

GOETHE, Johan Wolfgang, *Fausto*. San Juan (Puerto Rico): Editorial de la universidad de Puerto Rico, 1952. Traducción ROVIRALTA BORREL, J. y estudio preliminar VÉLEZ DE VALENCIA, Rosa L. ISBN: 0-8477-0723-7.

GONZALEZ GARCÍA, Ángel, *Arte y terror*. Barcelona: Múdit, 2008. ISBN: 978-84-936578-5-7.

GRAS BALAGUER, Menene, *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos Editor, S. A., 1983. ISBN: 84-85859-69-3.

GRAVES, Robert, *Los Mitos Griegos I*. Barcelona: Alianza, 2002.

- *Los Mitos Griegos II*. Barcelona: Alianza, 2002.

GUSTAV CARUS, Carl, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje: Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*. Madrid: Visor, 1992. Traducción de Javier Arnaldo Alcubilla. ISBN: 84-7774-554-4.

H

HESÍODO, *Teogonía, Trabajos y días y Escudo*. Madrid: Alianza editorial S. A., 2013. ISBN: 978-84-206-7882-5.

HILLMAN, James, *Pan y la pesadilla*. Girona: Ediciones Atalanta S. L., 2016. ISBN: 978-84-943770-3-7.

HOMERO, *La Ilíada*. Ibooks.

-*La Odisea*. Ibooks.

HONOUR, Hugh, *El Romanticismo*. Madrid: Ed. Cast.: Alianza Editorial, S. A., 1981. ISBN: 84-206-7020-0.

HUGO, Victor, *Manifiesto romántico*. Barcelona: Península, 1989. Traducción de Jaume Melendres, introducción de Henri de Saint-Denis. ISBN: 8429729925.

J

JUNG, Carl Gustave, "La sombra". En: *Aion: Contribución a los simbolismos del sí-mismo*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1986, pp. 22-24. Traducción de Julio Balderrama. ISBN: 84-7509-820-7.

- *Aion. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A., 1997.
- *Sobre los arquetipos y lo inconsciente colectivo: Vol. 9/1*, Madrid: Trotta, 2003. ISBN: 9788481645248.

K

KANT, Immanuel, Analítica de lo bello y analítica de lo sublime. En: *Crítica del juicio: seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: librerías de Francisco Iravedra, Antonio Novo, 1876, pp. 39-76. Traducido por Alejo García Moreno y Juan Ruvira.

- *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México: FCE: CAM: UNAM, 2004. Traducción Dulce María Granja Castro. ISBN 970-32-1496-7 (UNAM) ISBN 978-968-16-7225-6 (FCE).

KRAMER, Felix, *Battle of the Sexes: From Franz Von Stuck to Frida Kahlo*. Nueva York: Prestel, 2016. ISBN: 9783791355733.

L

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2007. Prólogo y notas de Héctor Arruabarrena. ISBN: 978-84-206-2897-4.

M

MARDONES, José María, *El retorno del mito*. Madrid: Editorial Síntesis, S. A., 2000. ISBN: 84-7738-726-5.

MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, *Satán, sus siervas las brujas y la religión del mal*. Vigo: Xerais, 1984. ISBN: 84-7507-137-6.

MICHELET, Jules, *La bruja, un estudio de las supersticiones en la Edad Media*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2004. ISBN: 84-7600-175-4.

MIGUEL-PUEYO, Carlos, *El color del romanticismo: en busca de un arte total*. Nueva York: Peter Lang, 2009. ISBN: 978-1-4331-0387-2.

MILLÁN ALFOCEA, Sergio, *De Eros a Satán*. Madrid: Ediciones del Laberinto, S. L., 2000. ISBN: 84-87482-63-5.

MOLINUEVO, José Luis, *Magnífica miseria: Dialéctica del Romanticismo*. Murcia: Cendeac, 2009. ISBN: 978-84-96898-37-0.

Museo de Bellas Artes de Lausanne, *Magie du paysage russe*. Catálogo exposición: del 23 de mayo al 5 de Octubre del 2014.

N

NAVARRETE ORCERA, Antonio Ramón, "La mitología a través de la pintura: estado de la cuestión". *Estudios clásicos*, nº. 109, 1996, pp. 93-130.

O

ORWELL, George, *Rebelión en la granja*. Barcelona: Debolsillo, 2016. Traducción Marcial Souto. ISBN: 9788499890951.

OVIDIO, *Metamorfosis*. Barcelona: Espasa Libros, S. L. U., 2013. Introducción de José Antonio Enríquez y traducción y notas de Ely Leonetti Jungl. ISBN: 978-84-670-3748-7.

P

PACHECO, Juan Antonio y **VERA SAURA**, Carmelo, *Romanticismo Europeo. Historia. Poética e influencias*. Universidad de Sevilla, 1998. ISBN: 84-472-0392-1.

PAZ, Octavio, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1993. ISBN: 84-322-3041-3.

PENA, María del Carmen, *Pintura de paisaje e ideología: La generación del 98*. Madrid: Taurus Ediciones, S. A., 1982. ISBN: 84-306-0275-5.

PIÑERO, Antonio, *Apócrifos del antiguo y del nuevo testamento*. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2010, 2016. ISBN: 978-84-9104-308-9.

PRECKLER, Ana María, *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX: Vol. I*. Madrid: Editorial Complutense S. A., 2003. ISBN: 84-7491-706-9.

R

RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial, 2010. ISBN: 9788496720923.

REYERO, Carlos, *Las claves del arte. Del Romanticismo al Impresionismo: [cómo identificarlo]*. Barcelona: Arín, 1988. ISBN: 84-344-0423-0.

ROSEN, Charles y **ZERNER**, Henri, *Romanticismo y realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. Madrid: Hermann Blume, 1988. ISBN: 84-7214-399-6.

ROSENBLUM, Robert, *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza, D. L., 1993. ISBN: 84-206-7120-7.

S

SEYHAN, Azade, "What is Romanticism, and where did it come from?". En SAUL, Nicholas (ed.), *The Cambridge Companion to German Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 1-20.

T

TOLLINCHI, Esteban, *Romanticismo y Modernidad: Ideas Fundamentales De La Cultura Del Siglo XIX, Vol. I*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989. ISBN: 0-8477-2828-5.

- *Romanticismo y Modernidad: Ideas Fundamentales De La Cultura Del Siglo XIX, Vol II*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989. ISBN: 0-8477-2829-3.

V

VELASCO LOPEZ, M^a del Henar, Introducción y Los griegos. En: *El paisaje del más allá: el tema del prado verde en la escatología indoeuropea*. Valladolid: Universidad

de Valladolid, secretariado de publicaciones e intercambio editorial, 2001, pp. 15-32 y pp. 83-168. ISBN: 84-84448-093-3.

VV.AA., *Belleza y verdad: sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*. Barcelona: Alba Editorial, S. L., 1999. ISBN: 8489846375.

VV.AA., *Cuentos del romanticismo alemán*. Valencia: Portal Editions, 2015. ISBN: 978-84-9419712-3.

VV.AA., *Genios del arte: Turner*. Madrid: Susaeta Ediciones, S. A.

W

WILLIS, Roy, *Mitología del mundo*. Textcase, Hilversum: Taschen GmbH, 2007. ISBN: 978-3-8228-5121-0.

Z

ZUFFI, Stefano, *Los siglos del arte. El siglo XIX*. Barcelona: Grupo Editorial Random House Mondadori, S. L., 2005. ISBN: 9788481563856.

DOCUMENTOS EN LÍNEA

ALLIGUIERI, Dante, “Infierno”. En: *La divina comedia*. Buenos aires centro cultural “Latium”, 1922. Traducción Bartolomé Mitre.

APUD, Ismael, “Magia, ciencia y religión en antropología social. De Tylor a Lévi-Strauss”. En: *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* [en línea]. Montevideo, Vol. 30, nº 2., 2011. Disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/30/ismaelapud.pdf>. ISSN 1889-7231.

BANCALARI MOLINA, Alejandro, El mito de Europa en los textos literarios clásicos. *Acta literaria* [en línea]. Universidad de Concepción (Chile), nº 43, II Sem., 2011, pp. 95-109. Disponible en: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/actalit/n43/art07.pdf>. ISSN 0716-0909.

BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal* [en línea] [consultado el 19 de febrero de 2018]. Disponible en: <http://biblioteca.org.ar/libros/133456.pdf>.

BETETA MARTÍN, Yolanda, *Brujas, femme fatale y mujeres fálicas. Un estudio sobre el concepto de monstruosidad femenina en la demonología medieval y su representación iconográfica en la Modernidad desde la perspectiva de la Antropología de Género* [en línea]. Universidad complutense de Madrid, 2016. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/37932/>.

BLAVATSKY, Helena, Petrovna, *Isis sin Velo: clave de los misterios de la ciencia y teología; antigua y moderna, tomo IV* [en línea] traducción de Federico Climent Terror. Disponible en: <https://www.consciouslivingfoundation.org/ebooks/Span14/Blavatsky,%20Helena%20-%20Isis%20sin%20velo%20Volumen%20IV.pdf>.

CARRASCO CONDE, Ana, *Goethe y Bürger: el comienzo del Romanticismo negro: Notas sobre Los muertos cabalgan deprisa: Leonora de G.A. Bürger y La novia de Corinto de J.W. Goethe, en edición de H. Cortés, La Oficina de Arte y Ediciones, Madrid, 2015. Universidad complutense de Madrid: Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* [en línea]. Vol. 33, Núm. 2, 2016. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ASHF/article/viewFile/53601/49119>. ISSN: 0211-2337.

CARRINGTON SHELTON, Andrew, Ingres versus Delacroix. *Art History* [en línea]. Vol. 23, nº 5, 2000, pp. 726-742. Disponible en: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/1467-8365.00241>. ISSN 0141-6790.

DEL PRADO BIEZMA, Javier, Arqueología mítica: el tematismo. *Revista de mitocrítica* [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, Vol. 0, Octubre 2008. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/AMAL0808110025A>. ISSN-e 1989-1709.

EETESSAM PÁRRAGA, Golrokh, *Lilith y sus descendientes: trayectoria del mito de la "femme fatale" en las literaturas europeas* [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, 2016. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/40004/>.

ENCABO, FERNÁNDEZ, Eduardo y **LÓPEZ VALERO**, Amando, De mitos, leyendas y cuentos: Necesidad didáctica del genero narrativo. *Contextos educativos* [en línea]. Universidad de Murcia, nº 4, 2001, pp. 241-250. Disponible en: <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/contextos/article/view/495/459> ISSN 1575-023X.

FREUD, Sigmund, "Lo Siniestro". *Librodot* [en línea], 1919. [Consultado el 12/6/2017]. Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>.

GARCÍA GUAL, Carlos, Mitología y literatura en el mundo griego. *Amaltea. Revista de mitocrítica* [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, Vol. 0, Octubre 2008. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/AMAL0808110005A/20595>. ISSN-e 1989-1709.

GIMBER, Arno, Mito y mitología en el romanticismo alemán. *Amaltea. Revista de mitocrítica* [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, Vol. 0, Octubre 2008. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/21521>.

GRIMM, Jacob y Wilhelm, *Blancanieves*. Librodot [en línea] [consultado el 7 de agosto de 2018]. Disponible en: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2011/blacan.pdf>.

HERNÁNDEZ RÍOS, Luis Alejandro, Hércules y sus doce trabajos [en línea] [consultado el 7 de agosto de 2018]. Disponible en: http://libroesoterico.com/biblioteca/hermetismo_y_alquimia/Luis%20Alejandro%20Hernández%20R%C3%ADos%20-%20Hercules%2012%20Trabajos.pdf.

IRVING, Washington, “La leyenda de Sleepy Hollow y otros cuentos de fantasmas”. *Librodot* [en línea], pp. 8-9 [consultado el 29/04/17]. Disponible en: https://visualelbolson.files.wordpress.com/2014/08/la_leyenda_de_sleepy_hollow_y_otros_cuentos_de_fantasmas1.pdf.

KANT, Immanuel, “El juicio del gusto es estético”. En: *El juicio de la razón* [en línea]. Disponible en: https://drive.google.com/file/d/0B-iefTa_U3q-V0QzOU94N3Q5WkE/view.

LOSADA GOYA, José Manuel, Paradigmas e ideologías de la crítica mitológica. *Amaltea. Revista de mitocrítica* [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, Vol. 0, Octubre 2008. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/AMAL0808110039A/20604> ISSN-e 1989-1709.

MARTÍN MARTÍN, Lorenzo, Unamuno, “Abismo de tragedia religiosa”. *Verba hispánica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana* [en línea]. Salamanca, nº. 3, 1993, pp. 71-76. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=900363>. ISSN 0353-9660.

MILTON, John, *El Paraíso perdido* [en línea]. AlNoah, ePub base r1.0, 1667. Traducción de Bel Atreides. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/305095764/Paraíso-perdido-Milton>.

MOLINA MORENO, Francisco, “Las rusalki: ¿ninfas eslavas de las aguas?”. *Amaltea revista mitocrítica* [en línea]. Vol. 6, 2014, pp. 219-246 [consultado el 25/10/2017]. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/viewFile/46523/43711>. ISSN 1989-1709.

OMATOS, Olga, “Del Caronte Barquero al Jaros Neohelénico”. *Veleia. Revista de prehistoria, historia antigua, arqueología y filología clásicas. Instituto de ciencias de la antigüedad* [en línea]. Vitoria Gasteiz: Servicio Editorial Universidad del País Vasco, nº 7, 1990, pp. 303-316. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=106937>. ISSN 0213-2095.

PARAU, Laura, Mujeres en una habitación para hombre solo, de segundo serrano Poncela. *Estudios de literatura* [en línea]. Universidad de la rioja, Castilla, nº 5, 2014, pp. 390-413. ISSN 1989-7383.

PÉREZ GIL, María del Mar, El cuento de hadas feminista y las hablas manipuladas del mito: de la literatura a las artes visuales. *Amaltea, revista de mitocrítica* [en línea]. Universidad de las Palmas de Gran Canaria, vol. 5., 2013, pp. 173-177. ISSN 1989-1709.

PERRAULT, Charles, Cuentos de mamá ganso. *Dominio público* [en línea]. Traducción de Teodoro Baro. Disponible en: <http://www.dominiopublico.es/ebook/00/64/0064.pdf>.

ROMERO GONZÁLEZ, Dámaris, El mito del rapto de Europa como punto de partida para la creación de una identidad. *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades* [en línea]. Universidad de Córdoba, Núm. 12, 2004, pp. 13-18. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1217708>. ISSN 1575-2100.

SANTIAGO MARTÍN, Paula, "Sin atributos: el paisajismo de Friedrich como vía de aproximación a la concepción romántica de lo humano". *Thémata. Revista de filosofía* [en línea]. Universidad Politécnica de Valencia, Núm. 37. 2007. Disponible en: <http://institucional.us.es/revistas/themata/39/art67.pdf>.

SCRIMIERI MARTÍN, Rosario, Los mitos y Jung. *Amaltea. Revista de mitocrítica* [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, nº 0, 2008, pp. 87-112. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/viewFile/AMAL0808110087A/20613>. ISSN-e 1989-1709.

SMITH, Alan E., Bárbara, modernismo y mitología. *Actas del séptimo congreso internacional de estudios Galdosianos* [en línea]. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo insular de Gran Canaria, congreso 07, 2001, pp. 532-544. Disponible en: <https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/galdosianos/id/945>.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de la estética I. La estética antigua* [en línea]. Madrid, España: Akal S. A., 2000, pp. 53-57. Traducción de Fernando García Romero y Rosa M^a Mariño Sánchez-Elvira [consulta: 5 de diciembre de 2016]. Disponible en: <https://walcero.files.wordpress.com/2011/04/historia-de-la-estc3a9tica-i.pdf>.

TORRENT LOZANO, Meritxell, De Lolitas y otros males. *Lectora: revista de dones i textualitat* [en línea]. Universidad autónoma de Barcelona, nº 3, 1997, pp. 117-124. Disponible en: <https://ddd.uab.cat/pub/lectora/20139470n3/20139470n3p117.pdf>. ISSN 1136-5781.

PÁGINAS WEB CONSULTADAS

Antigua Galería Nacional de Berlín [en línea]. Disponible en: <https://www.louvre.fr/en>.

Biblioteca de los cuentos de Hadas. *Hansel y Gretel* [en línea] [consultado el 7 de agosto de 2018]. Disponible en: <https://bibliotecadeloscuentos.wordpress.com/2016/02/09/hansel-y-gretel/>.

CONDE, Ana C., [en línea]. Disponible en: <http://www.filosofialiteratura.org/lindaraja/conde.htm>

CORTELEZZI, Óscar Carlos, *Origen del término pagano* [en línea] [consultado el 30 de julio de 2018]. Disponible en: <https://www.reflexionespaganas.com/bases-del-paganismo/termino-pagano/>.

DE LAMARTINE, Alphonse [en línea] [consultado el 5/3/2018]. Disponible en: <http://amediavoz.com/lamartine.htm>.

Dominio Público, *Cuentos de Mamá Ganso de Charles Perrault*. Traducido por Teodoro Baró [en línea] [consultado el 7 de agosto de 2018]. Disponible en: <http://www.dominiopublico.es/ebook/00/64/0064.pdf>.

El cuadro del día [en línea]. Disponible en: <http://www.elcuadroeldia.com>.

El Día de Córdoba, El Museo de Orsay destapa el lado oscuro del Romanticismo [en línea] [consultado el 25/11/17]. Disponible en: http://www.eldiadecordoba.es/ocio/Museo-Orsay-destapa-oscuero-Romanticismo_0_676432603.html.

El sermón Husita [en línea]. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=M9yI3jFH79EC&pg=PA185&lpg=PA185&dq=husita+sermon+lessing&source=bl&ots=9szLkm3BXc&sig=8solv47qzjYYzLn4HWt-WJKEksM&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjV8Zu7IZPXAhWDPBQKHUvyBxUQ6AEIjzAA#v=onepage&q=husita%20sermon%20lessing&f=false>.

GOETHE, Johann Wolfgang von, "Fausto". *Tonos Revista de estudios filológicos*, núm. 22, enero 2012 [en línea]. Disponible en: <https://www.um.es/tonosdigital/znum22/secciones/teselas-2-fausto.htm>. ISSN 1577 - 6921.

HUGO, Victor, Exposición: *L'Ange du bizarre* [en línea]. Disponible en: <http://artexix.blogspot.com.es/2013/02/lange-du-bizarre-le-romantisme-noir-de.html> y <http://evene.lefigaro.fr/citation/medite-vit-obscurite-medit-vit-aveuglement-choix-noir-17731.php>.

Iglesia de Satán, [en línea]. Disponible en: <https://iglesiadesatan.com>.

KANT, Immanuel, "El juicio del gusto es estético". *El juicio de la razón* [en línea] [consultado el 25/10/2017]. Disponible en: https://drive.google.com/file/d/0B-iefTa_U3q-V0QzOU94N3Q5WkE/view.

La fragua de Vulcano. Los malos de la historia: Elizabeth Bathory [en línea] [consultado 10/05/18]. Disponible en:

<http://mercadosmedievalesyrenacentistas.blogspot.com.es/2013/02/los-malos-de-la-historia-elizabeth.html>.

Los mitos del toro [en línea]. Disponible en: <http://losmitosdeltoro.com/los-dioses-toro-de-la-tormenta-y-ii/>.

My Daily Art Display [en línea] [consultado el 07/11/2016]. Disponible en: <https://mydailyartdisplay.wordpress.com/2011/08/30/mademoiselle-lange-as-danae-and-mademoiselle-lange-as-venus-by-anne-louis-girodet/>.

Museo Cantonal de Bellas Artes de Laussane [en línea]. Disponible en: <http://www.mcba.ch/mcb-a/expositions-passees/magie-du-paysage-russe-chefs-doeuvre-de-la-galerie-nationale-tretiakov-moscou/>.

Museo del Louvre [en línea]. Disponible en: <https://www.louvre.fr/en>.

Museo de Orsay [en línea]. Disponible en: http://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/archivos/archivos/browse/5/article/lange-du-bizarre-35087.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=5b6448601b.

National Geographic [en línea]. Disponible en: https://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/viaje-las-almas-mas-alla-el-infierno-de-los-griegos_11314/9.

Pinterest [en línea]. Disponible en: <https://www.pinterest.es>.

Wiki Art [en línea]. Disponible en: <https://www.wikiart.org/es>.

Wikipedia [en línea]. Disponible en: <https://www.wikipedia.org>.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

INTRODUCCIÓN

[1] Dibujo personal de la infancia (7 años), 1999.

[2] Dibujo personal de la infancia (6 años), 1997.

[3] Dibujo personal de la infancia (8 años), 1999.

[4] Dibujo personal de la infancia (7 años), 1998.

[5] Dibujo personal de la infancia (7 años), 1998.

[6] Dibujo personal de la infancia (7 años), 1998.

[7] Dibujo rándom entre la infancia y la pubertad (12 años), 2003.

[8] **Ivan Chichkine**, *En el bosque de la condesa Mordvinova en Peterhof*, 1891, óleo sobre lienzo, 84 x 110,5 cm, Galería Nacional Tretyakov, Moscú, Rusia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://78.media.tumblr.com/cc940766f9514b3c318c2d27666c403c/tumblr_o4xdwabyWf1smmiwoo1_1280.jpg.

[9] **Arkhip Kouïndji**, *El Elbros en la claridad de la luna*, 1895, óleo sobre papel maroufê sobre tela, 37,7 x 56,8 cm, Galería Nacional Tretyakov, Moscú, Rusia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://twitter.com/DoganguzelBetul/status/1024614081909739520>.

[10] **Ivan Äivazovski**, *Mar agitado*, 1868, óleo sobre lienzo, 54,2 x 65 cm, Galería Nacional Tretyakov, Moscú, Rusia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

http://l.ha.free.fr/Peintures/Aivazovsky/Images/Aivazovsky_Mer%20houleuse,%201868_Maxi.jpg.

[11] **Salvador Dalí**, *Autorretrato blanco con bacon frito*, 1941, óleo sobre lienzo, 61 x 51 cm, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<http://galerija.metropolitan.ac.rs/var/resizes/AD108%20Istorija%20dizajna/AD108%20Istorija%20dizajna/Salvador-Dali/Autoportret.jpg?m=1454009487>.

CAPÍTULO I

[12] Portada de *Malleus Maleficarum* escrito por **Enrique Kramer** y **Jakob Sprenger** y publicado en 1487.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/J._Sprenger_and_H._Institutoris_%2C_Malleus_maleficarum._Wellcome_L0000980.jpg.

[13] Sandro Botticelli, *El mapa del Infierno*, 1480-1490, 33 x 47,5 cm, Biblioteca Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://2.bp.blogspot.com/-vUDUGR01bs/Ubzc9J-ZFEI/AAAAAAAAAGMk/yA-s8hxhaAY/s1600/Sandro+Botticelli+-+La+Mappa+dell'Inferno.jpg>.

[14] Andreas Cellarius, *Atlas Harmonia macrocosmica*, publicada en 1660 por Johannes Janssonius, Amsterdam, Países Bajos.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Heliocentric.jpg?1534083979685>.

[15] Tablilla XI de la *Epopeya de Gilgamesh*, escrita en acadio cuneiforme, obtenida en Ninive (Irak), Neo Asirio, siglo XII a. C., tableta de arcilla horneada inscrita con el relato babilónico del Diluvio, 15,24 x 13,33 x 3,17 cm, Museo Británico, Londres, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5b/British_Museum_Flood_Tablet_1.jpg.

[16] Bajorrelieve de un pedestal de mármol de Mantinea en Arcadia, atribuido al taller de Praxíteles, siglo IV a. C., bajorrelieve en mármol, 97 x 136 x 12 cm, Museo Arqueológico Nacional, Atenas, Grecia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d7/NAMA_3_Muses.jpg.

[17] Anónimo, *Venus de Willendorf*, 28.000 – 25.000 a. C., 11 x 5,7 x 4,5 cm y unos 15 cm de circunferencia, talla en piedra caliza paleolítica cromada con ocre rojo, Museo de Historia Natural de Viena, Austria.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/736x/b2/be/eb/b2beebd35c604cd66687a545227f32b8.jpg>.

[18] Anónimo, Teshub, dios-toro hitita de la tormenta.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://3.bp.blogspot.com/-MVSOr8vcgM0/Vwv2CCYLMGI/AAAAAAAAtC8/frdtBQJf2WgF7c6SAXopNXupu7pL_kyLw/s1600/teshub.jpg.

[19] Anónimo, Papiro de Hunefer, *El juicio de Osiris*, XIX dinastía Tebas (Egipto), 1275 a. C., 39.000 cm de altura, Museo Británico, Londres, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://2.bp.blogspot.com/--Jeqv5zL2Q/UkF0BCx2SHI/AAAAAAAABB4/8EvYbxZoLgw/s640/Osiris+judgement.jpg>.

[20] Dante Gabriel Rosetti, *Pandora*, 1871, óleo sobre lienzo, 131 x 79 cm, colección privada.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Dante_Gabriel_Rossetti_-_Pandora.jpg.

[21] John William Waterhouse, *Pandora*, 1896, óleo sobre lienzo, 152 x 91 cm, colección privada.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9f/John_William_Waterhouse_-_Pandora%2C_1896.jpg.

[22] Thomas Benjamin Kennigton, *Pandora*, 1908, óleo sobre lienzo, 166,3 x 113 cm, colección privada.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/Thomas_Kennington_-_Pandora%2C_1908.jpg.

[23] Jules Joseph Lefebvre, *Pandora*, 1882, óleo sobre lienzo, 96,5 x 74,9 cm, colección privada.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.wikiart.org/en/jules-joseph-lefebvre/pandora-1882>.

[24] Jules Joseph Lefebvre, *Pandora*, 1872, óleo sobre lienzo, 132 x 63 cm, Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, Argentina.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1c/Jules_Joseph_Lefebvre_-_Pandora_II.jpg.

CAPÍTULO II

[25] Jacques-Louis David, *La coronación de Napoleón*, 1805-1807, óleo sobre lienzo, 621 x 979 cm, Museo del Louvre, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/Jacques-Louis_David_006.jpg.

[26] Louise Élisabeth Vigée Le Brun, *Retrato de Madame de Staël como "Corinne"*, 1808-1809, óleo sobre lienzo, 140 x 118 cm, Museo de Arte y de Historia, Ginebra, Suiza.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/Elisabeth_Vigée-Lebrun_-_Portrait_of_Madame_de_Staël_as_Corinne_on_Cape_Misenum_-_WGA25074.jpg.

[27] Carl Friedrich Lessing, *El sermón husita*, 1836, óleo sobre lienzo, 230 x 290 cm, Antigua Galería Nacional de Berlín, prestado a largo plazo al Museo de Arte de Düsseldorf, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<http://artist-oil.ru/images/gallerix/4126.jpg>.

[28] Joseph Mallord William Turner, *El incendio del Parlamento*, 1834, 1835, óleo sobre lienzo, 92 x 123 cm, Museo de Arte de Filadelfia, EEUU.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://arte.laguia2000.com/wp-content/uploads/2016/06/Joseph_Mallord_William_Turner_012pARLAMENTO.jpg.

[29] Eugène Delacroix, *Grecia expirando sobre las ruinas de Misolonghi*, 1826, óleo sobre lienzo, 213 x 140 cm, Museo de Bellas Artes de Burdeos, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/La_Grèce_sur_les_ruines_de_Missolonghi.jpg.

[30] Jaques-Louis David, *El juramento de los Horacios*, 1784, óleo sobre lienzo, 427 x 335 cm, Museo del Louvre, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Jacques-Louis_David_-_Oath_of_the_Horatii_-_Google_Art_Project.jpg.

[31] François-Pascal Gérard, *Psique y Amor*, 1798, óleo sobre lienzo, 186 x 132 cm, Museo del Louvre, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a6/Gerard_FrancoisPascalSimon-Cupid_Psyche_end.jpg.

[32] Francisco de Goya, *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808*, 1814, óleo sobre lienzo, 268 x 347 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-3-de-mayo-en-madrid-o-los-fusilamientos/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c>.

[33] Jacques-Louis David Ingres, *La gran Odalisca*, 1814, óleo sobre lienzo, 91 x 162 cm, Museo del Louvre, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Jean_Auguste_Dominique_Ingres_-_The_Grand_Odalisque_-_WGA11841.jpg.

[34] Francisco de Goya, *La maja desnuda*, antes de 1800, óleo sobre lienzo, 97,3 x 190,6 cm, Museo del Prado, Madrid.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-maja-desnuda/65953b93-323e-48fe-98cb-9d4b15852b18>.

[35] Édouard Manet, *Olympia*, 1863, óleo sobre lienzo, 130 x 190 cm, Museo de Orsay, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5c/Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project_3.jpg/2560px-Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project_3.jpg.

[36] Théodore Géricault, *La balsa de la Medusa*, 1818-1819, óleo sobre lienzo, 491 x 716 cm, Museo del Louvre, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/15/JEAN_LOUIS_THÉODORE_GÉRICAUT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_%28Museo_del_Louvre%2C_1818-

19%29.jpg/2560px-JEAN_LOUIS_THÉODORE_GÉRICAUT_-
_La_Balsa_de_la_Medusa_%28Museo_del_Louvre%2C_1818-19%29.jpg.

[37] Francisco de Goya, *Asalto de ladrones*, 1793-1794, óleo sobre hojalata, 42 x 31 cm, Colección Castro Serna, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Asalto_de_ladrones.jpg.

[38] Leonardo Alenza, *Sátira del suicidio romántico por amor*, primera mitad del siglo XIX, óleo sobre lienzo, 36 x 28 cm, Museo del Romanticismo, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/LEONARDO_ALENZA_-
_Sátira_del_suicidio_romántico_%28Museo_Romántico%2C_Madrid%2C_c._1839%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/LEONARDO_ALENZA_-_Sátira_del_suicidio_romántico_%28Museo_Romántico%2C_Madrid%2C_c._1839%29.jpg).

[39] Philipp Otto Runge, *Autorretrato*, 1802-1803, óleo sobre lienzo, 37 x 31,5 cm, Kunsthalle de Hamburgo, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Philipp_Otto_Runge_005.jpg.

[40] Francisco de Goya, *Casa de locos*, 1815-1819, óleo sobre tabla, 45 x 72 cm, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Francisco_Goya_-
_Casa_de_locos.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Francisco_Goya_-_Casa_de_locos.jpg).

[41] Edmund Blair Leighton, *Velocidad de Dios*, 1900, óleo sobre lienzo, 160 x 116 cm, colección privada.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Leighton-God_Speed%21.jpg.

[42] Arnold Böcklin, *Odiseo y Calipso*, 1882, óleo sobre madera de caoba, 103,5 x 149,8 cm, Museo de arte de Basilea, Suiza.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

[https://www.pinterest.es/offsite/?token=899-
363&url=http%3A%2F%2Fupload.wikimedia.org%2Fwikipedia%2Fcommons%2Fthumb
%2F2%2F25%2FArnold_B%25C3%25B6cklin_008.jpg%2F1280px-
Arnold_B%25C3%25B6cklin_008.jpg&pin=97320041919893924&client_tracking_params
=CwABAAAADDU00TkWMDY5NTU1OAA~0](https://www.pinterest.es/offsite/?token=899-363&url=http%3A%2F%2Fupload.wikimedia.org%2Fwikipedia%2Fcommons%2Fthumb%2F2%2F25%2FArnold_B%25C3%25B6cklin_008.jpg%2F1280px-Arnold_B%25C3%25B6cklin_008.jpg&pin=97320041919893924&client_tracking_params=CwABAAAADDU00TkWMDY5NTU1OAA~0).

[43] Théodore Géricault, *El coracero herido*, 1814, óleo sobre lienzo, 358 x 294 cm, Museo del Louvre, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bb/Théodore_géricault%2C_coraz
ziere_ferito_che_abbandona_il_fuoco%2C_ante_1814%2C_01.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bb/Théodore_géricault%2C_coraziere_ferito_che_abbandona_il_fuoco%2C_ante_1814%2C_01.jpg).

[44] Dante Gabriel Rossetti, *El santo Grial*, 1874, óleo sobre lienzo, 92 x 57,7 cm, colección privada.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

[https://labelledamesensmerci.files.wordpress.com/2008/06/holygrail.jpg?w=600&h=96
2](https://labelledamesensmerci.files.wordpress.com/2008/06/holygrail.jpg?w=600&h=962).

[45] Francisco de Goya, *Judith y Holofernes*, 1820-1823, técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 146 x 84 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/judit-y-holofernes/38d175ce-bd7f-4989-9b94-8a675087e848>.

[46] Aimé Nicolas Morot, *El buen samaritano*, 1880, óleo sobre lienzo, 268,5 x 198 cm, Museo del Petit Palais, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/Aime-Morot-Le-bon-Samaritain.JPG>.

[47] Francisco de Goya, *La Inmaculada Concepción*, 1784, óleo sobre lienzo, 80 x 41 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/la-inmaculada-concepcion/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=42&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=b.

[48] Leon Bonnat, *Santo Job*, 1880, Museo Bonnat-Helleu, Bayona, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://scribouillart.files.wordpress.com/2015/05/job-lc3a9on-bonnat.png>.

[49] Dante Gabriel Rossetti, *Ecce Ancilla Domini*, 1850, óleo sobre lienzo, 73 x 41,9 cm, Tate Britain, Londres, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Rossetti_Annunciation.jpg.

[50] Eugène Delacroix, *La lucha de Jacob con el ángel*, 1861, óleo y cera sobre pared, 751 x 485 cm, Iglesia de Saint-Sulpice, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<http://www.eugene-delacroix.com/images/paintings/jacob-wrestling-with-the-angel.jpg>.

[51] Alexander Louis Leloir, *Jacob lucha con el ángel*, 1865, óleo sobre lienzo, 210 x 280 cm, Museo de Arte Roger-Quilliot, Clermont-Ferrand, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

http://pplantastorta.altervista.org/wp-content/uploads/2013/04/Alexander-Louis-Leloir_Giacobbe-lotta-con-lAngelo_1865.jpg.

[52] Paul Gauguin, *La visión después del sermón*, 1888, óleo sobre lienzo, 72,2 x 91 cm, Galería Nacional de Escocia, Edimburgo, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/La_vision_après_le_sermon_%28Paul_Gauguin%29.jpg.

[53] Eugène Delacroix, *Piedad*, 1844, óleo sobre pared, 355 x 475 cm, Iglesia del Santísimo Sacramento de Saint-Denys, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/261>.

[54] Eugène Delacroix, *Piedad*, 1850, óleo sobre lienzo, 35 x 72 cm, Museo Nacional de Oslo, Noruega.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.eternels-eclairs.fr/images/peinture/tableaux/eugene-delacroix-HD/eugene-delacroix-pieta.jpg>.

[55] Vincet Van Gogh, *Piedad*, 1889, óleo sobre lienzo, 41,5 x 34 cm, Museos Vaticanos, Ciudad del Vaticano, Donación por parte de la Diócesis de Nueva York en 1973.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/collezione-d-arte-contemporanea/sala-2--van-gogh--gauguin--medardo-rosso/vincent-van-gogh--pieta.html>.

[56] William Bouguereau, *Piedad*, 1876, óleo sobre lienzo, 230 x 148 cm, colección privada.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/William-Adolphe_Bouguereau_%281825-1905%29_-_Pieta_%281876%29_modif.jpg.

[57] Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson, *Piedad*, 1789, óleo sobre tela, 335 x 235 cm, Iglesia de Saint-Victor, Montesquieu-Volvestre, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://78.media.tumblr.com/tumblr_mc0zuvMd381qbhp9xo1_1280.jpg.

[58] Jean-Auguste Dominique Ingres, *Júpiter y Tetis*, 1811, óleo sobre lienzo, 324 x 260 cm, Museo Granet, Aix-en-Provence, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/Júpiter_y_Tetis%2C_por_Dominique_Ingres.jpg.

[59] Thomas Couture, *Romanos en decadencia*, 1847, óleo sobre lienzo, 472 x 772 cm, Museo de Orsay, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a6/THOMAS_COUTURE_-_Los_Romanos_de_la_Decadencia_%28Museo_de_Orsay%2C_1847._Óleo_sobre_lienzo%2C_472_x_772_cm%29.jpg.

[60] Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson, *Mademoiselle Lange como Venus*, 1798, óleo sobre lienzo, 170 x 87,5 cm, Museo de Bellas Artes de Leipzig, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/50/Girodet-Trioson_-_Mademoiselle_Lange_as_Venus%2C_1798.jpg.

[61] Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson, *Mademoiselle Lange como Danae*, 1799, óleo sobre lienzo, 60,3 x 48,5 cm, colección Brinquant, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/Girodet-Trioson_-_Mademoiselle_Lange_as_Danae%2C_1799.jpg.

[62] Detalle de *Mademoiselle Lange como Danae*.

[63] Detalle de *Mademoiselle Lange como Danae*.

[64] Detalle *Mademoiselle Lange como Danae*.

[65] **Gustave Moreau**, *Jasón y Medea*, 1865, óleo sobre lienzo, 204 x 115 cm, Museo de Orsay, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://co.pinterest.com/offsite/?token=345-360&url=https%3A%2F%2Fi.pinimg.com%2Foriginals%2F1b%2Fc8%2F3a%2F1bc83ad6f1321d8e4100ffc3ce28b8a8.jpg&pin=199495458469278618&client_tracking_params=CwABAAAADDg1NDA1MzA3NTk1NQA~0.

[66] **William Blake**, *Los* en el poema *Jerusalem*, 1804-1820, grabado en relieve con impresión monocolor, 22,5 x 16,4 cm, Centro de arte británico de Yale, New Haven, Connecticut, EEUU.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://www.pinterest.es/offsite/?token=213-364&url=https%3A%2F%2Fi.pinimg.com%2Foriginals%2Fd3%2F9c%2Fb1%2Fd39cb1573558729bbc9092737a9b2afd.jpg&pin=509680882801869965&client_tracking_params=CwABAAAADDmzODczMDM1OTgzOAA~0.

[67] **Eugène Delacroix**, *La libertad guiando al pueblo*, 1830, óleo sobre lienzo, 260 x 325 cm, Museo del Louvre, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Eugène_Delacroix_-_Le_28_Juillet._La_Liberté_guidant_le_peuple.jpg.

[68] Detalle de *La libertad guiando al pueblo*, 1830.

[69] Detalle de *La libertad guiando al pueblo*, 1830.

[70] **Eugène Delacroix**, *Medea, La furia de Medea o Medea furiosa*, 1862, óleo sobre tela, 122 x 84,5 cm, Museo del Louvre, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Eugène_Delacroix_-_Medea_about_to_Kill_her_Children_-_WGA6198.jpg.

[71] **Philipp Otto Runge**, *La mañana*, 1808, óleo sobre tela, 152 x 113 cm, Kunsthalle de Hamburgo, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

http://masdearte.com/media/r_runge5.jpg.

[72] **Eugène Delacroix**, *San Jorge matando al Dragón*, 1847, óleo sobre lienzo, 28 x 36cm, Museo del Louvre, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://www.pinterest.se/offsite/?token=610-941&url=https%3A%2F%2Fi.pinimg.com%2Foriginals%2Fc8%2F48%2Fb1%2Fc848b1ad89daa9a075c6b9f962fb1c3c.jpg&pin=428686458254547194&client_tracking_params=CwABAAAADDgzMjQzMzkwMDQwNwA~0.

[73] Gustave Moreau, *San Jorge y el dragón*, 1889-1890, óleo sobre lienzo, 141 x 96 cm, National Gallery, Londres, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Stgeorge-dragon.jpg>.

[74] Eugène Delacroix, *Apolo derribando a la serpiente Pitón*, 1850-1851, óleo sobre lienzo montado, 800 x 750 cm, techo de la Galería Apolo, Museo del Louvre, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/9/92/Delacroix_apollo_slaying_python_950px.jpg.

[75] Detalle de *Apolo derribando a la serpiente Pitón*.

[76] Johann Heinrich Füssli, *Thor luchando contra la serpiente Midgard*, 1788, óleo sobre lienzo, 131 x 91 cm, Royal Academy of Arts, Londres, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/de/Johann_Heinrich_Fussli-Tor_and_Jormundgandr.jpg.

[77] Anne-Louis Girodet, *El entierro de Atala*, 1808, óleo sobre lienzo, 210 x 267 cm, Museo del Louvre, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<http://k42.kn3.net/1AC262F00.jpg>.

[78] Detalle de *El entierro de Atala*.

[79] Caspar David Friedrich, *Altar de Testchen* o *La cruz de las montañas*, 1807-1808, óleo sobre lienzo, 115 x 110,5 cm, Galería nuevos maestros, Dresde, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Caspar_David_Friedrich_-_Das_Kreuz_im_Gebirge.jpg.

[80] Eugene Delacroix, *La muerte de Sardanápalo*, 1827, óleo sobre lienzo, 395 x 495 cm, Museo del Louvre, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Delacroix_-_La_Mort_de_Sardanapale_%281827%29.jpg.

[81] Jean-Auguste Dominique Ingres, *El sueño de Ossian*, 1813, óleo sobre lienzo, 348 x 275 cm, Museo Ingres, Montauban, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

http://3.bp.blogspot.com/v1GQnFLx_Rw/UqrjqGoGmkI/AAAAAAAAGXg/10Cac4Q5_Lc/s1600/IngresOssian.jpg.

[82] Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, *Apoteosis de los soldados franceses caídos en la guerra de la liberación*, 1802, óleo sobre lienzo, 192 x 182 cm, Museo Nacional del Castillo de Malmaison, Rueil-Malmaison, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.pinterest.cl/pin/495466396482245650/?lp=true>.

[83] François Gérard, *Ossian*, 1801, óleo sobre lienzo, 184,5 x 194,5 cm, Kunsthalle de Hamburgo, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/François_Gérard_-_Ossian.jpg.

CAPÍTULO III

[84] Franz Von Stuck, *Sísifo*, 1920, óleo sobre lienzo, 103 x 89 cm, Galería Ritthaller, Munich, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/Sisyphus_by_von_Stuck.jpg.

[85] Carlos Schwabe, *El dolor*, 1893, óleo sobre lienzo, 104 x 155 cm, Museo de Arte e Historia de Ginebra, Suiza.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

[http://1.bp.blogspot.com/-](http://1.bp.blogspot.com/-hIH4z6PtIp4/UqeFEfSk3oI/AAAAAAAAAFug/gWn6VGn8s_M/s1600/La_douleur_1893.jpg)

[hIH4z6PtIp4/UqeFEfSk3oI/AAAAAAAAAFug/gWn6VGn8s_M/s1600/La_douleur_1893.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-hIH4z6PtIp4/UqeFEfSk3oI/AAAAAAAAAFug/gWn6VGn8s_M/s1600/La_douleur_1893.jpg).

[86] Francisco de Goya, *Caníbales preparando a sus víctimas*, 1800-1805, óleo sobre tela, 31 x 45 cm, Museo de Bellas Artes de Besançon, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/Can%C3%ADbales_contempla](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/Can%C3%ADbales_contemplando_restos_humanos.jpg)
[ndo_restos_humanos.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/Can%C3%ADbales_contemplando_restos_humanos.jpg).

[87] Francisco de Goya, *Paseo del Santo Oficio*, 1820-1823, técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 127 x 266 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-santo-oficio/00d854fa-9279-477b-b82d-219602d3f3a1>.

[88] Francisco de Goya, *La Romería de San Isidro*, 1820-1823, técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 138,5 x 436 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

[https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-romeria-de-san-](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-romeria-de-san-isidro/d6d92063-15a9-4cfb-a7be-3576a2f8b87e)
[isidro/d6d92063-15a9-4cfb-a7be-3576a2f8b87e](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-romeria-de-san-isidro/d6d92063-15a9-4cfb-a7be-3576a2f8b87e).

[89] Eugenio Lucas Velázquez, *Aquelarre*, 1850-1855, óleo sobre hojalata, 35 x 25 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

[https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/aquelarre/a85ed80b-1319-](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/aquelarre/a85ed80b-1319-4fd7-9708-8a82eea44cea)
[4fd7-9708-8a82eea44cea](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/aquelarre/a85ed80b-1319-4fd7-9708-8a82eea44cea).

[90] Félicien Rops, *Las satánicas - El Calvario*, 1882, pastel y lápices de colores sobre papel, 21,5 x 14,5 cm, colección privada, Londres.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<http://l.yimg.com/bt/api/res/1.2/4wjFgGoHH77qMmcsAr40GQ--/YXBwaWQ9eW5ld3M7cT04NQ--/http://media.zenfs.com/es-ES/blogs/arte/lassatanicaselcalvario.jpg>.

[91] Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, 1797-1799, agua fuerte, 30,6 x 20,1 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280>.

[92] Giulia Lama, *Saturno devorando a sus hijos*, 1735, óleo sobre lienzo, 123,4 x 111,6 cm, colección privada.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.wikiart.org/en/giulia-lama/saturn-devouring-his-child#!#supersized-artistPaintings-329296>.

[93] Francisco de Goya, *Saturno*, 1820-1823, técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 143,5 x 81,4 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/saturno/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6>.

[94] Johann Henrich Füssli, *Las tres brujas*, 1783, óleo sobre lienzo, 91,5 x 65 cm, Kunsthhaus, Zurich, Suiza.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/4/4b/20090204224500%21Johann_Heinrich_Füssli_019.jpg.

[95] Johann Heinrich Füssli, *Macbeth y Banquo con las brujas*, 1793-1794, óleo sobre lienzo, 168 x 135 cm, The National Trust, Petworth, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://d3d00swyhr67nd.cloudfront.net/w1200h1200/NTIV/NTIV_PET_25779.jpg.

[96] Alexandre Marie Colin, *Tres brujas de Macbeth*, 1827, óleo sobre lienzo, 73,7 x 100,3 cm, colección privada.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i0.wp.com/narikchase.com/wp-content/uploads/2017/10/Witch.jpg?w=1920&ssl=1>.

[97] Johann Heinrich Füssli, *Lady Macbeth con los puñales*, 1812, óleo sobre lienzo, 127 x 101,6 cm, Tate Gallery, Londres, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f3/Füssli_-_Lady_Macbeth_con_los_puñales_%281812%29_Tate.jpg.

[98] John Quidor, *Ichabod Crane perseguido por el jinete sin cabeza*, 1858, óleo sobre lienzo, 68,26 x 86,04 cm, Museo Smithsonian de Arte Americano, Washington, EEUU.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/The_Headless_Horseman_Pursuing_Ichabod_Crane.jpg.

[99] Francisco de Goya, *Linda Maestra*, 1797-1799, aguafuerte, punta seca, aguatinada bruñida sobre papel verjurado, ahuesado, 30,6 x 20,1 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/linda-maestra/50d8b8e8-61c8-4e83-ab16-3efc9dedf0f9>.

[100] Francisco de Goya, *Goya atendido por el doctor Arrieta*, 1820, óleo sobre lienzo, 114,62 x 76,52 cm, Instituto de Artes de Mineápolis, EEUU.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c3/Francisco_de_Goya_-_Self-Portrait_with_Dr._Arrieta_-_Google_Art_Project.jpg.

[101] Théodore Géricault, *Monomanía de envidia*, 1820-1824, óleo sobre lienzo, 72 x 58cm, Museo de Bellas Artes de Lyon, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<http://www.elcuadrodeldia.com/post/98792127539/théodore-géricault-retrato-de-una-envidiosa>.

[102] Francisco de Goya, *Casa de locos*, 1808-1812, óleo sobre tabla, 45 x 72 cm, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c3/Casa_de_locos.jpg.

[103] Francisco de Goya, *Corral de locos*, 1794, óleo sobre hojalata, 43,8 x 31,7 cm, Museo Meadows, Dallas, EEUU.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>.

[104] Théodore Géricault, *Monomanía de juego*, 1819-1822, óleo sobre lienzo, 77 x 64,5cm, Museo del Louvre, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://painthealth.files.wordpress.com/2017/05/gamblingmania-15103b3ead331a3dbe3.jpg>.

[105] John William Waterhouse, *Eco y Narciso*, 1903, óleo sobre lienzo, 1892 x 1092 cm, The Walker Art Gallery, Liverpool, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

http://hyperbole.es/wp-content/uploads/2016/03/John_William_Waterhouse_-_Echo_and_Narcissus_-_Google_Art_Project-1.jpg.

[106] François Edouard Picot, *El amor y psique*, 1817, óleo sobre lienzo, 233 x 291 cm, Museo del Louvre, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=4791>.

[107] Gustave Moreau, *Orfeo en la tumba de Eurídice*, 1891, óleo sobre lienzo, 173 x 128 cm, Museo Gustave Moreau, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://78.media.tumblr.com/41a5a4ef6b1ac88052abbb945a37ac80/tumblr_mrhbbbOTu01s2x1q2o1_1280.jpg.

[108] Francisco Pradilla, *Doña Juana “La loca”*, 1877, óleo sobre lienzo, 340 x 500 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/doa-juana-la-loc/74bffb8f-dfd0-431f-88a9-eed8cb2b578f>.

[109] Joseph Solomon, *Eco y Narciso*, 1895.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<http://heatherlhaber.tumblr.com/image/133441082141>.

[110] Franz Von Stuck, *Pietà*, 1891, óleo sobre lienzo, 179 x 95,5 cm, Instituto de arte de Städel, Frankfurt, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.flickr.com/photos/hen-magonza/16100290747>.

[111] Arnold Böcklin, *Luto de María Magdalena sobre el cuerpo de Cristo*, 1867, óleo sobre lienzo, 85,6 x 150 cm, Colección Pública de Arte de Basilea, Basilea, Suiza.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

http://masdearte.com/media/reb_bocklin13.jpg.

[112] Manuel Domínguez Sánchez, *Séneca, después de abrirse las venas, se mete en un baño y sus amigos, poseídos de dolor, juran odio a Nerón que decretó la muerte de su maestro*, 1871, óleo sobre lienzo, 270 x 450 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/seneca-despues-de-abrirse-las-venas-se-mete-en-un/7a5faebf-1111-4d01-bc18-c47c771533c0>.

[113] Jean-Baptiste Bertrand, *Ofelia*, 1871, óleo sobre lienzo, 89,5 x 181,5 cm, colección particular.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.redd.it/sf96a7tgqwx01.png>.

[114] John Everett Millais, *La muerte de Ofelia*, 1851, óleo sobre lienzo, 76,2 x 111 cm, Tate Britain, Londres, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://modayperfume.files.wordpress.com/2015/04/1280px-john_everett_millais_-_ophelia_-_google_art_project.jpg.

[115] Théodore Géricault, *Estudio de piernas y un brazo cortados o Fragmentos anatómicos*, 1818, óleo sobre lienzo, 52 x 64 cm, Museo Fabre, Montpellier, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://historia-arte.com/_/eyJ0eXAiOiJKV1QiLCJhbGciOiJIUzI1NiJ9.eyJpbSI6WyJcL2FydHdvcmtcL2ltYWdlRmlsZVwvZ2VyaWNhdWx0LXBpZXJuYXMuanBnliwicmVzaXplLDE1MDAiXX0.6hSWs4rc24753d9YEpf-4Dut3Qvgg5S8tWh4CDujExs.jpg.

[116] Théodore Géricault, *Fragmentos anatómicos*, 1818-1819, óleo sobre lienzo, 37,5 x 46 cm, Museo de Bellas Artes de Rouen, Normandía, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=07290023121.

[117] William Bouguereau, *La noche*, 1883, óleo sobre lienzo, 208,2 x 107,3 cm, Museo y Jardines de Hillwood, EEUU.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/William-Adolphe_Bouguereau_%281825-1905%29_-_La_Nuit_%281883%29.jpg.

[118] Lucien-Victor Guirand de Scévola, *La noche*, 1889, óleo sobre lienzo, 121,5 x 90 cm.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://4.bp.blogspot.com/-uQG7J0Hr8Mg/WRs0_Yd8z8I/AAAAAABJQM/-RNGILvRHb4b0ilSy2OxKn7cxql_3imQCLcB/s1600/3_1889_%25D0%259D%25D0%25BE%25D1%2587%25D1%258C%2B%2528La%2BNuit%2529_121.5%2B%25D1%2585%2B90_%25D1%2585.%252C%25D0%25BC._%25D0%25A7%25D0%25B0%25D1%2581%25D1%2582%25D0%25BD%25D0%25BE%25D0%25B5%2B%25D1%2581%25D0%25BE%25D0%25B1%25D1%2580%25D0%25B0%25D0%25BD%25D0%25B8%25D0%25B5.jpg.

[119] Francisco de Goya, *Brujas a bolar*, 1794-1797, 23,7 x 15 cm, Aguada y tinta chica sobre papel, Galería Nacional de arte de Washington, EEUU.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/Goya_-_Brujas_à_volar_%28Witches_Preparing_to_Fly%29_verso.jpg.

[120] Anónimo (seguidor de Francisco de Goya), *La hoguera*, primera mitad del siglo XIX, óleo sobre hojalata, 32 x 43 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-hoguera/320f2740-66a9-489e-bf66-6fe511375ca3>.

[121] Salvator Rosa, *Brujas en sus encantamientos*, 1646, óleo sobre lienzo, 72 x 132 cm, National Gallery, Londres, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/salvator-rosa-witches-at-their-incantations>.

[122] Joseph Mallord William Turner, *Lluvia, vapor y velocidad*, 1844, óleo sobre lienzo, 91 x 122cm, National Gallery, Londres, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://3.bp.blogspot.com/-B4Ry40LMkJo/VwVUWJFLFeI/AAAAAAAjCE/zu4TD_H-GC0K-uWyV-oQx4w_-Y8PGhRvA/s1600/TURNER..jpg.

[123] Henry Füssli, *La pesadilla*, 1781, óleo sobre lienzo, 101,6 x 127 cm, Instituto de Artes, Detroit, EEUU.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

[http://es.wahooart.com/A55A04/w.nsf/O/BRUE-8BWRG5/\\$File/HENRY-FUSELI-JOHNAN-HEINRICH-FÜSSLI-THE-NIGHTMARE.JPG](http://es.wahooart.com/A55A04/w.nsf/O/BRUE-8BWRG5/$File/HENRY-FUSELI-JOHNAN-HEINRICH-FÜSSLI-THE-NIGHTMARE.JPG).

[124] Henry Füssli, *El incubo*, 1781, óleo sobre tela, 116 x 127 cm, Instituto de Artes de Detroit, EEUU.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Johann_Heinrich_Füssli_053.jpg.

[125] Carlos Schwabe, *Medusa*, 1895, acuarela sobre papel, desconocidas, colección privada.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a6/Medusa_1895.jpg.

[126] Franz Von Stuck, *Sátiro con flauta*, 1894, óleo sobre tabla, 22 x 10 cm, Galería en Lenbachplatz, colección privada, Munich, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<http://81.169.222.198/still/kunst/pic570/345/410802771.jpg>.

[127] Carlos Schwabe, *El fauno*, 1923, sanguina, carboncillo y lápices de colores sobre papel crema, 115 x 146 cm, Museo de Arte e Historia de Ginebra, Suiza.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Le_faune_1923.jpg.

[128] William Blake, *Satán*, 1805, tinta y acuarela sobre papel, 42,9 x 33,9 cm, Tate Gallery, Londres, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N05/N05892_10.jpg.

[129] Francisco de Goya, *El aquelarre* o *El gran cabrón*, 1820-1823, óleo sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 140,5 x 435,7 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-aquelarre-o-el-gran-cabron/09559184-cfeb-48fe-8acc-89b070b64d92>.

[130] Alexandre Cabanel, *Ángel Caído*, 1868, óleo sobre lienzo, 121 x 189,7 cm, Museo Fabre, Montpellier, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Fallen_Angel_%28Alexandre_Cabanel%29.jpg.

[131] Franz von Stuck, *Lucifer*, 1890-1891, óleo sobre lienzo, 161x 152,5 cm, National Gallery para Arte Extranjero, Sofía, Bulgaria.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

http://www.dailyartmagazine.com/wp-content/uploads/2016/10/2063614_BU_280_09-997x1024.jpeg.

[132] Jean Delville, *Los tesoros de Satán*, 1894, óleo sobre lienzo, 258 x 268 cm, Museo Real de Bellas Artes, Bruselas.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://www.pinterest.es/offsite/?token=246-655&url=http%3A%2F%2F3.bp.blogspot.com%2F-Kl-GoBRa6VQ%2FTifqEHNlr9I%2FAAAAAAAAKLM%2FSaLvQGtKZM%2FS1600%2F6.jpg&pin=383017143283592514&client_tracking_params=CwABAAAADDA3ODkzMjkwMzU3NwA~0.

[133] Francisco de Goya, *Dos viejos comiendo sopa*, 1820-1823, técnica mixta sobre revestimiento mural, trasladado a lienzo, 49,3 x 83,4 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/dos-viejos-comiendo/67eecb35-18d3-4377-9482-739713680b42>.

[134] Francisco de Goya, *Dos viejos*, 1820-1823, técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 142,5 x 65,6 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/dos-viejos/cde9bf01-7535-4a62-8f73-a22d6a68d9a5>.

[135] Detalle de *Asuero en el fin del mundo*, Adolf Hirémy-Hirschl, 1888, óleo, 139,7 x 228,6 cm, Maas Gallery, Londres, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://arthistoryproject.com/artists/adolf-hiremy-hirschl/ahasuerus-at-the-end-of-the-world/>.

[136] Francisco de Goya, *Átropos o Las parcas*, 1820-1823, técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 123 x 266 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-parcas-atropos/8c8672a8-953e-4c00-9d49-c97fd1ed203f>

[137] James Ensor, *La muerte persiguiendo al rebaño humano*, 1896, grabado, 23,7 x 18,2 cm, Museo Plantin-Moretus/Gabinete de impresión, Amberes, Bélgica.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<http://www.sedice.com/modules.php?name=Forums&file=viewtopic&t=40667&start=60>.

[138] Maximilian Pirner, *Alegoría de la muerte*, 1886.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.warosu.org/data/lit/img/0063/96/1429032483327.jpg>.

[139] Jean Delville, *Muerte*, 1915.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/originals/13/3e/20/133e20da234b409782c9942df15db386.jpg>.

[140] Joseph Mallord William Turner, *La caída de la Anarquía (?)*, 1833-1834, óleo sobre lienzo, 59,7 x 75,6 cm, Tate Britain, Londres, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-fall-of-anarchy-n05504>.

[141] Arnold Böcklin, *La peste*, 1898, óleo sobre lienzo, 149,5 x 104,5 cm, Museo de Bellas Artes, Basilea, Suiza.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f1/The_Plague%2C_1898.jpg.

[142] Arnold Böcklin, *Autorretrato con la muerte tocando el violín*, 1872, óleo sobre lienzo, 61 x 75 cm, Antigua Galería Nacional, Berlín, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<http://www.elcuadrodeldia.com/image/115192964696>.

[143] Théodore Géricault, *Naturaleza muerta con tres calaveras*, 1812-1814. Museo Girodet, Montargis, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

[https://www.pinterest.es/offsite/?token=425-](https://www.pinterest.es/offsite/?token=425-944&url=http%3A%2F%2Fwww.culture.youvox.fr%2FIMG%2Fjpg%2FGericault.jpg&pin=405816616394809134&client_tracking_params=CwABAAAADDA2NTc2NTU3MzczMwA~0)

[944&url=http%3A%2F%2Fwww.culture.youvox.fr%2FIMG%2Fjpg%2FGericault.jpg&pin=405816616394809134&client_tracking_params=CwABAAAADDA2NTc2NTU3MzczMwA~0](https://www.pinterest.es/offsite/?token=425-944&url=http%3A%2F%2Fwww.culture.youvox.fr%2FIMG%2Fjpg%2FGericault.jpg&pin=405816616394809134&client_tracking_params=CwABAAAADDA2NTc2NTU3MzczMwA~0).

[144] Alexandre Corréard, *Géricault muriendo*, 1824, Museo de Bellas Artes de Rouen, Normandía, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<http://blackpaint20.tumblr.com/image/140903954703>.

[145] Théodore Géricault, *Cabeza de un hombre ahogado*, 1819, óleo sobre lienzo, 46,4 x 38,2 cm, Museo de Arte de Saint Louis, Misuri, EEUU.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.wikiart.org/en/theodore-gericault/head-of-a-drowned-man-1819-1>.

[146] Théodore Géricault, *Cabeza de hombre guillotinado*, 1818-1819, óleo sobre tela, 41 x 38 cm, Instituto de Arte de Chicago, Chicago, EEUU.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

[http://3.bp.blogspot.com/-gDwzHbC-](http://3.bp.blogspot.com/-gDwzHbC-YEA/T7sIbcrP7cI/AAAAAAAAABII/eta21MoZKZY/s1600/Theodore+Gericault,+Head+of+a+Guillotined+Man,+1818-19.jpg)

[YEA/T7sIbcrP7cI/AAAAAAAAABII/eta21MoZKZY/s1600/Theodore+Gericault,+Head+of+a+Guillotined+Man,+1818-19.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-gDwzHbC-YEA/T7sIbcrP7cI/AAAAAAAAABII/eta21MoZKZY/s1600/Theodore+Gericault,+Head+of+a+Guillotined+Man,+1818-19.jpg).

[147] Théodore Géricault, *Cabezas de ajusticiados*, 1818, óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm, Museo Nacional de Estocolmo, Suecia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.wikiart.org/en/theodore-gericault/heads-of-torture-victims-study-for-the-raft-of-the-medusa>.

[148] Gustave Boulanger, *Heracles a los pies de Ónfale*, 1861, óleo sobre lienzo, 233 x 173 cm, colección privada.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/736x/e4/7e/ca/e47eca34ab40415ce1b2428307851ad4.jpg>.

[149] Carlos Schwabe, *Bendición*, 1900.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/05/Fleurs-du-mal_benediction.jpg.

[150] Joaquín Sorolla, *Mesalina en los brazos del gladiador*, 1886, óleo sobre lienzo, 53,5 x 80,5 cm, Colección BBVA, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.coleccionbbva.com/es/zoom/18368/>.

[151] Dante Gabriel Rossetti, *Venus Verticordia*, 1864-1868, óleo sobre lienzo, 87 x 70, Galería y Museo de arte Rusell-Cotes, Bournemouth, EEUU.

Imagen obtenida [en línea] de la web:
<http://www.elcuadroeldia.com/image/90340129443>.

[152] Félicien Rops, *Parodia humana*, 1881, lápiz, 22 x 14,5 cm, colección privada.
Imagen obtenida [en línea] de la web:
<http://1.bp.blogspot.com/-NqvkePh54uc/UW-zLS25lfl/AAAAAAAKOU/AXJ6dTJBRng/s1600/Felicien+Rops+Human+Parody.JPG>.

[153] Carlos Schwabe, *El vino de los amantes*, ilustración para *Las flores del mal*, 1900.
Imagen obtenida [en línea] de la web:
http://transitionsonomavalley.org/wp-content/uploads/2015/10/1200px-Fleurs-du-mal_ame_du_vin_schlussvignette-1038x576.jpg.

[154] Carlos Schwabe, *Destrucción*, ilustración para *Las flores del mal*, 1900.
Imagen obtenida [en línea] de la web:
<https://content.epodreczniki.pl/content/womi/199212/classic-1920.jpg>.

[155] Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1866-1868, óleo sobre lienzo, 97,8 85,1 cm, Museo de Bellas Artes de Delaware, EEUU.
Imagen obtenida [en línea] de la web:
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Lady-Lilith.jpg>.

[156] Detalle de *Titania acariciando a Bottom*, **Henry Füssli**, 1790, óleo sobre lienzo, 217,2 x 275,6 cm, Tate Gallery, Londres, Reino Unido.
Imagen obtenida [en línea] de la web:
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/fuseli-titania-and-bottom-n01228>.

[157] Giovanni Segantini, *Las madres malvadas*, 1894, óleo sobre lienzo, 105 x 200 cm, Galería Belvedere, Viena, Austria.
Imagen obtenida [en línea] de la web:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/The_Evil_Mothers_by_Giovanni_Segantini.jpg.

[158] Carlos Schwabe, *El crepúsculo de la noche*, 1900, ilustración para *Las flores del mal* de Baudelaire.
Imagen obtenida [en línea] de la web:
<http://a401.idata.over-blog.com/2/89/06/71/ART-NOUVEAU-SYMBOLISME-2/Carlos-Schwabe-Le-crepuscule-du-soir-Fleurs-du-Mal-Dawn.jpg>.

[159] John Collier, *Lilith*, 1889, óleo sobre lienzo, 194 x 104 cm, The Atkinson Art Gallery, Southport, Reino Unido.
Imagen obtenida [en línea] de la web:
https://artuk.org/discover/artworks/lilith-65854/view_as/grid/search/keyword:lilith/page/1.

[160] Lucien Lévy Dhurmer, *Eva*, 1896, pastel y gouache, colección Michell Périnet, París, Francia.
Imagen obtenida [en línea] de la web:
http://pastelnews.com/wp-content/uploads/2012/05/3432004997_89498dde2e_o.jpg.

[161] Lovis Corinth, *Salomé II*, 1900, óleo sobre lienzo, 127 x 147 cm, Museo de arte, Leipzig, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/Lovis_Corinth_Salome_1900.jpg.

[162] Franz Von Stuck, *Salomé*, 1906, óleo sobre lienzo, 114 x 92 cm, Galería Municipal en el Lenbachhaus, Munich, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://static.wixstatic.com/media/fec88b_91b225a597db4a33b5da279c1653c0cb~mv2_d_1280_1750_s_2.jpg.

[163] Odilon Redon, *Salomé*, pastel sobre papel, 1893.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/originals/a9/6b/1a/a96b1a1058d26244e20d5b4aac6f7270.jpg>.

[164] Odilon Redon, *Salomé*, 1910.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://dantebea.files.wordpress.com/2014/03/odilon-redon-salomc3a9-1910-via-lechantdupain.jpg>.

[165] Jean Delville, *El fin de un reino*, 1893, óleo sobre lienzo, 86,5 x 53,5, colección M. Olivier Delville, Bruselas, Bélgica.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/736x/90/cf/a0/90cfa07dd6ee592952b2ce3a7e8bb5d2.jpg>.

[166] John William Waterhouse, *Cleopatra*, 1888, óleo, 65 x 56 cm, colección privada.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://historia-arte.com/_/eyJ0eXAiOiJKV1QiLCJhbGciOiJIUzI1NiJ9.eyJpbSI6WyJcL2FydHdvcmtcL2ltYWdlRmlsZVwvY2xlb3BhdHJhLXdhdGVyaG91c2UuanBnIiwicmVzaXplLDE1MDAiXX0.mPeS_TcugNrpZJa9I8jQoul0N97R6BehgbFnDkmU9Lw.jpg.

[167] Emile Bin, *La muerte de Orfeo*, 1874, óleo sobre lienzo, 139 x 114 cm, colección privada.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Bin_Orpheus.jpg.

[168] Joseph Solomon, *Sansón y Dalila*, 1887, óleo sobre lienzo, 244 x 366 cm, The Walker Art Gallery, Liverpool, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://78.media.tumblr.com/28b50615d39084b93f06be20a6e0ba81/tumblr_ne3ymiLkDY1qfcut3o1_1280.jpg.

[169] John William Waterhouse, *Circe envenenando el mar*, 1892, óleo sobre lienzo, 180,7 x 87,4 cm, Galería de arte de Australia del sur, Australia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://euclides59.files.wordpress.com/2014/08/circe_invidiosa_-_john_william_waterhouse.jpg.

[170] Dante Gabriel Rosetti, *Astarté Siriaca*, 1877, óleo sobre lienzo, 183 x 106,7 cm, Art Galleries, Manchester, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/originals/e9/52/95/e95295df1fa73f4669a8756cb0f773bf.jpg>.

[171] Dante Gabriel Rosetti, *Propserpina*, 1874, óleo sobre lienzo, 61 x 125,1 cm, Tate Gallery, Londres, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/Dante_Gabriel_Rosetti_-_Proserpine.JPG.

[172] Franz Von Stuck, *El beso de la esfinge*, 1895, óleo sobre lienzo, 162 x 145 cm, Museo de Bellas Artes, Budapest, Hungría.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://78.media.tumblr.com/a0439cf50cb4c1e9f6da8cb8ee8d7190/tumblr_nuvq9wVozM1qfcut3o1_1280.jpg.

[173] Jean Auguste Dominique Ingres, *Edipo y la esfinge*, 1808-1827, óleo sobre lienzo, 189 x 144 cm, Museo del Louvre, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/IngresOdipusAndSphinx.jpg>.

[174] Gustave Moreau, *Edipo y la esfinge*, 1864, óleo sobre lienzo, 206 x 104 cm, Museo Metropolitano de Nueva York, Nueva York, Estados Unidos.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/originals/4b/61/a4/4b61a4840cddfb5f135358d5d282098f.jpg>.

[175] Arnold Böcklin, *Las sirenas*, 1873, óleo sobre lienzo, Museo Staatliche, Berlín.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://www.kunstkopie.nl/kunst/arnold_boecklin/sirenen-1.jpg.

[176] Viktor Vasnetsov, *Sirena y Alkonost (Aves de alegría y tristeza)*, 1896, óleo sobre lienzo, 133 x 250 cm, Galería Tetryakov, Moscú, Rusia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/originals/0e/9f/b6/0e9fb666d5749f49530bc21a78e3fc3a.jpg>.

[177] John William Waterhouse, *Ulises y las sirenas*, 1891, óleo sobre lienzo, 100,6 x 202 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/WATERHOUSE_-_Ulises_y_las_Sirenas_%28National_Gallery_of_Victoria%2C_Melbourne%2C_1891._Óleo_sobre_lienzo%2C_100.6_x_202_cm%29.jpg.

[178] Albert Julius Olsson, *Donde yacen los corales*, óleo sobre lienzo, 61 x 76,5 cm, Atkinson Art Gallery Collection, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://artuk.org/discover/artworks/where-corals-lie-66184/search/actor:olsson-albert-julius-18641942/page/1/view_as/grid.

[179] John William Waterhouse, *La sirena*, 1901, óleo sobre lienzo, 98 x 67 cm, The Royal Academy of Art, Londres, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i0.wp.com/oficinadasbruxas.com/wp-content/uploads/2013/07/A-Sereia-John-William-Waterhouse.jpg?ssl=1>.

[180] Gustave Moreau, *El poeta y la sirena*, 1895, óleo sobre lienzo, 338 x 234 cm, Museo de Orsay, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/originals/7c/40/73/7c40732d6a85f9c0481d93b6343766b9.jpg>.

[181] Edward Burne Jones, *En las profundidades del mar*, 1886, óleo sobre lienzo, 197 x 75cm, colección privada, actualmente forma parte de una exposición en la Tate Britain, Londres, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://lh5.googleusercontent.com/-VMe9IH0sn2U/TxnYg1DQl5I/AAAAAAAAANMM/1_IMnx6iemQ/s1600/1886%252520Edward%252520Coley%252520Burne-Jones%252520-%252520The%252520Depths%252520of%252520the%252520Sea.jpg.

[182] William Bouguereau, *Orestes y las furias*, 1862, óleo sobre lienzo, 227 x 278 cm, Museo Chrysler de artes, Norfolk, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/William-Adolphe_Bouguereau_%281825-1905%29_-_The_Remorse_of_Orestes_%281862%29.jpg.

[183] Arnold Böcklin, *Medusa*, 1878, óleo sobre tabla, 39 x 37 cm, Museo Nacional Germánico, Núremberg, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/originals/5b/75/fd/5b75fdf6a3a85b385d636a2494b3b4d1.jpg>.

[184] Detalle de *Finis, el fin de todas las cosas*, Maximilian Pirner, 1887, óleo sobre lienzo, 100 x 130 cm, Galería Národní, Praga, República Checa.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://dg19s6hp6uf0h.cloudfront.net/pictures/612489307/large/photo.jpeg?1421501268>.

[185] Maximilian Pirner, *Medusa*, 1891, pastel sobre papel, 59 cm, Galería Nacional de Praga, República Checa.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Maxmilian_Pirner_-_medusa.JPG.

[186] Franz Von Stuck, *Medusa*, 1892, pastel sobre papel, 26,5 x 32,5 cm, colección privada.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.belvedere.at/jart/prj3/belvedere/images/cache/6db67e6c589a62f652169fb169157e70/0x5EE78724FA7790250382A5B9182CE6A5.jpeg>.

[187] Fernand Khnopff, *Ishtar*, 1888, sanguina, 16,5 x 7 cm, colección particular, Suiza.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/originals/4e/18/89/4e1889a436f679c0d0c90c96e0864afc.jpg>.

[188] Jean Delville, *El ídolo de la perversidad*, 1891, tiza, 98 x 56, Galería del Levante, Milán, Italia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

[http://1.bp.blogspot.com/-](http://1.bp.blogspot.com/-sRAS8Rmdpgc/UuAG3CafSul/AAAAAAAAALw/1B5_Ow8fFw8/s1600/tumblr_msmfkmyijn1svk2a3o1_500.jpg)

[sRAS8Rmdpgc/UuAG3CafSul/AAAAAAAAALw/1B5_Ow8fFw8/s1600/tumblr_msmfkmyijn1svk2a3o1_500.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-sRAS8Rmdpgc/UuAG3CafSul/AAAAAAAAALw/1B5_Ow8fFw8/s1600/tumblr_msmfkmyijn1svk2a3o1_500.jpg).

[189] Carlos Schwabe, *El barril del odio*, ilustración para *Las flores del mal*, 1899, técnica mixta, 63,8 x 49,6 cm y 50,7 x 39,2 cm, Museo de Orsay, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

[http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&numid=169708&cHash=046472b015)

[oeuvres/notice.html?no_cache=1&numid=169708&cHash=046472b015](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&numid=169708&cHash=046472b015).

[190] Laura Dreyfus Barney, *Medusa*, 1892, pastel sobre lienzo, 92 x 72,8 cm, Museo Smithsonian de Arte Americano, EEUU.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://s3.amazonaws.com/assets.saam.media/files/styles/x_large/s3/files/images/1951/SAAM-1951.14.64_1.jpg?itok=h448QBSP.

[191] Jan Toorop, *Fatality*, 1893, tiza y lápiz sobre papel, 75 x 60 cm, Museo Kröller-Müller, Otterlo, Países Bajos.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.wikiart.org/en/jan-toorop/fatality-1893>.

[192] Carl Strathmann, *Salambó*, 1894, óleo sobre lienzo, 187 x 287 cm, Fundación Klassik Weimar.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

[http://2.bp.blogspot.com/-](http://2.bp.blogspot.com/-vQE4WQBeqfM/UGQNhFIbEAI/AAAAAAAAIHK/FjJkO459eTs/s1600/Salambó,+Carl+Strathmann+(1894-1895)+Kunstammlungen+Weimar.jpg)

[vQE4WQBeqfM/UGQNhFIbEAI/AAAAAAAAIHK/FjJkO459eTs/s1600/Salambó,+Carl+Strathmann+\(1894-1895\)+Kunstammlungen+Weimar.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-vQE4WQBeqfM/UGQNhFIbEAI/AAAAAAAAIHK/FjJkO459eTs/s1600/Salambó,+Carl+Strathmann+(1894-1895)+Kunstammlungen+Weimar.jpg).

[193] Gabriel Ferrier, *Salambó*, 1880, técnica desconocida, 125 x 225 cm, localización desconocida.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

[https://1.bp.blogspot.com/-](https://1.bp.blogspot.com/-jgOGrhVgLD0/Vx0amWapaXI/AAAAAAAW9Y/3zy9dNaCFOYEOAWwZhujULE7UFqDbeDJACLCB/s1600/tumblr_n55ywb8oi91qaaik3o1_r2_1280.jpg)

[jgOGrhVgLD0/Vx0amWapaXI/AAAAAAAW9Y/3zy9dNaCFOYEOAWwZhujULE7UFqDbeDJACLCB/s1600/tumblr_n55ywb8oi91qaaik3o1_r2_1280.jpg](https://1.bp.blogspot.com/-jgOGrhVgLD0/Vx0amWapaXI/AAAAAAAW9Y/3zy9dNaCFOYEOAWwZhujULE7UFqDbeDJACLCB/s1600/tumblr_n55ywb8oi91qaaik3o1_r2_1280.jpg).

[194] Franz Von Stuck, *El pecado*, 1893, óleo sobre lienzo, 88 x 53,5 cm, Galería Katharina Büttiker Collection, Zurich, Suiza.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.belvedere.at/jart/prj3/belvedere/images/cache/3bd40579c41a656d9aef42c0d493085c/0xD4C98B8ADAC18E6A95A4866E308CE780.jpeg>.

[195] Franz Von Stuck, *Sensualidad*, 1891, 53 x 50 cm, Galería Gunzenhauser, Munich, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

[http://es.wahooart.com/A55A04/w.nsf/O/BRUE-7Z4BYP/\\$File/Franz+Von+Stuck+-+Sensuality+.JPG](http://es.wahooart.com/A55A04/w.nsf/O/BRUE-7Z4BYP/$File/Franz+Von+Stuck+-+Sensuality+.JPG).

[196] Franz Von Stuck, *El vicio*, 1899, óleo sobre lienzo, 35 x 90 cm, Museo Wallraf-ricota, Colonia, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.kunsthalle-bielefeld.de/wp-content/uploads/2012/10/1Stuck-Suende1.jpg>.

[197] Franz von Lenbach, *La serpiente reina*, 1894, óleo sobre lienzo, colección privada.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://www.kunsthalle-bielefeld.de/wp-content/uploads/2012/10/1Lenbach_Schlangenkoenigin1.jpg.

[198] Otto Greiner, *El diablo mostrando a la mujer al pueblo*, 1898, litografía, 54 x 46 cm, colección Jack Daulton.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://www.pinterest.es/offsite/?token=612-333&url=https%3A%2F%2Fi.pinimg.com%2F originals%2F4b%2F29%2F9a%2F4b299a0f06feb6bcc15750768df1934a.jpg&pin=290622982185866533&client_tracking_params=CwABAAAADDkxNzg2NzMzOTY3NQA~0.

[199] Arthur Hacker, *Circe*, 1893, óleo sobre lienzo, 116,84 x 182,88 cm, colección privada.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/originals/4a/98/d9/4a98d98ef508bed175df71bf9d4746d8.jpg>.

[200] Eugenio Lucas Velázquez, *Condenados por la Inquisición*, 1860, óleo sobre lienzo, 77,5 x 91,5 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/condenados-por-la-inquisicion/e992a83f-bf0f-4d1a-bed5-ac5b2ee7419b>.

[201] William Blake, *Hécate*, 1795, impresión en color, tinta, témpera y acuarela sobre papel, 43,9 x 58,1 cm, Tate Gallery, Londres, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-night-of-enitharmons-joy-formerly-called-hecate-n05056>.

[202] Luis Ricardo Falero, *Brujas yendo al sabbath*, 1878, óleo, 145,5 x 118,2 cm, colección particular.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://historia-arte.com/_/eyJ0eXAiOiJKV1QiLCJhbGciOiJIUzI1NiJ9.eyJpbSI6WyJcL2FydHdvcmtcL2ltYWdlRm9uZGVzVWwvbnVpcy1yaWNhcmRvLWZhbGVyby0xODUxLTE4OTYtYnJ1amFzLXllbmRvLWFSLXNhYmJhdGgtMTg3OC0uanBnIiwicmVzaXplLDE1MDAiXX0.SncVuYEvgDlDqXF/MiNjo26ZYWNeurE8BCCzQ_-GLpDM.jpg.

[203] Francisco de Goya, *Vuelo de brujas*, hacia 1798, óleo sobre lienzo, 43,5 x 30,5 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vuelo-de-brujas/5e44d19d-7cda-472b-b6d8-8868c599d252>.

[204] Félicien Rops, *Misa negra*, 1877.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://cdnb.20m.es/trasdos/files/2015/06/Messe-noire_Felicien-Rops.jpg.

[205] Ottaviano Dandini, *Brujas en la misa negra*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 97 x 81,5 cm, colección particular.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

http://www.leonardobano.it/wp-content/uploads/2018/07/FB_IMG_1509093842659.jpg.

[206] Francisco de Goya, *El aquelarre*, 1823, óleo sobre lienzo, 43 x 30 cm, Museo Lázaro Galdiano, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/GOYA_-_El_aquelarre_%28Museo_Lázaro_Galdiano%2C_Madrid%2C_1797-98%29.jpg.

[207] Francisco de Goya, *El conjuro o Las brujas*, 1797-1798, óleo sobre lienzo, 43 x 30 cm, Museo Lázaro Galdiano.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/originals/24/a0/a5/24a0a53faaa521a155232ca2709a664e.jpg>.

[208] Viktor Vasnetsov, *Baba Yaga*, 1917, óleo sobre lienzo, 195 x 267 cm, Galería Tetrayakov, Moscú, Rusia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.wikiart.org/en/viktor-vasnetsov/baba-yaga-1917>.

[209] John William Waterhouse, *Círculo mágico*, 1886, óleo sobre lienzo, 182,9 x 127 cm, Tate Gallery, Londres, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://historia-arte.com/_/eyJ0eXAiOiJKV1QiLCJhbGciOiJIUzI1NiJ9.eyJpbSI6WyJjL2FydHdvcmtcL2ltYWdlRmlsZVwvbm9obi13aWxsaWFtLXdhdGVyaG91c2UtY2lyY3Vsby5qcGciLCJyZXNpemUsMTUwMCJdfQ.cMUPvNWyRIA2jHGfSv1faSK5RQMLX6bV3UZGJeEq0Gc.jpg.

[210] John William Waterhouse, *La bella durmiente*, óleo sobre lienzo.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/originals/9f/90/2c/9f902c3357026a0663407bf63140ca1c.jpg>.

[211] Adolf Hirémy-Hirschl, *Las almas de Acheron*, 1898, óleo sobre lienzo, 215 x 340 cm, Galería austríaca Belvedere, Viena, Austria.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://4.bp.blogspot.com/-7m96CiVwFzw/Vve9_xRSliI/AAAAAAAAAXM/gLbdUi4sn3krXezkudHc1XqvyGsErQapw/s1600/tumblr_m7rqsU0261r7nbrao1_1280.jpg.

[212] Max Klinger, *La bruja y el murciélago*, 1880, Museo Nacional de Poznan, Polonia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://78.media.tumblr.com/a3d1604db525546e1b3b4f1d09a48cd8/tumblr_pbbds2NSng1s1o2bpo1_1280.jpg.

[213] Erzsébet Báthory alias “La condesa sangrienta”, siglo XVI.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/Elizabeth_Bathory_Portrait.jpg.

[214] Philip Burne-Jones, *El vampiro*, 1897, óleo sobre lienzo, colección particular.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/Burne-Jones-le-Vampire.jpg>.

[215] Vlad Draculea, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 218 x 130 cm, Castillo de Forchtenstein, Galería ancestral de Esterházy.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Vlad_tepes_painting.jpg.

[216] Eduard Munch, *El vampiro*, 1895, óleo sobre lienzo, 91 x 109 cm, Museo Munch, Oslo, Noruega.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://78.media.tumblr.com/fd068b2b17c478272e5a299051f71296/tumblr_ne7mzeBmcp1qfcut3o1_1280.jpg.

[217] Carlos Schwabe, *Albatros*, ilustración para *Las flores del mal*, 1900.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

[http://es.wahooart.com/Art.nsf/O/9DGFAQ/\\$File/Carlos+Schwabe-The+Albatros.JPG](http://es.wahooart.com/Art.nsf/O/9DGFAQ/$File/Carlos+Schwabe-The+Albatros.JPG).

[218] Alfred Penot, *Mujer murciélago*, 1890, óleo sobre lienzo, 100 x 60 cm, colección privada, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2e/Albert_Joseph_Pénot_-_La_Femme_Chauve-Souris.jpg.

CAPÍTULO IV

[219] Franz Von Stuck, *La expulsión del Paraíso*, 1890, óleo sobre tabla, 41 x 80 cm, Museo d'Orsay, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://78.media.tumblr.com/1cdfe168b3afda88cab886501325b42/tumblr_o0wqy7B6Eb1qfcut3o1_1280.jpg.

[220] John Martin, *La expulsión del Paraíso de Adán y Eva*, 1823-1827, óleo sobre lienzo, 77,2 x 112,3 cm, Laing Art Gallery, Newcastle-upon-Tyne, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://laexuberanciadehades.files.wordpress.com/2017/11/la-expulsic3b3n-de-adc3a1n-y-eva-del-parac3adso.jpg>.

[221] Joseph Noel Paton, *La pelea de Oberón y Titania*, 1849, óleo sobre lienzo, 99 x 152 cm, Galería Nacional de Escocia, Edimburgo, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<http://lapiedradesisifo.com/wp-content/uploads/2017/08/La-pelea-de-Oberon-y-Titania-por-Joseph-Noel-Paton.jpg>.

[222] Detalle de *La pelea de Oberón y Titania*.

[223] Jean-Francois Millet, *Ofreciendo a Pan*, 1845, óleo sobre lienzo, 52 x 29 cm, Museo Fabre, Montpellier, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://wanford.com/media/catalog/product/cache/1/image/1538x/17f82f742ffe127f42dca9de82fb58b1/o/f/offering-to-pan-1845_painter-jean-francois-millet.jpg.

[224] Antoine Watteau, *Alegoría del verano en Ceres*, 1717-1718, óleo sobre lienzo, 141,6 x 115,7 cm, Galería Nacional de Arte, Washington, EEUU.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

[http://cn.artsdot.com/ADC/Art-ImgScreen-3.nsf/O/A-8Y3LTR/\\$FILE/Jean_antoine_watteau-ceres_summer_.jpg](http://cn.artsdot.com/ADC/Art-ImgScreen-3.nsf/O/A-8Y3LTR/$FILE/Jean_antoine_watteau-ceres_summer_.jpg).

[225] Franz Von Stuck, *Perseo convierte a Fineo en piedra blandiendo la cabeza de Medusa*, 1908, Museo de Arte Moderno de Ca' Pesaro, Venecia, Italia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<http://images2.fanpop.com/images/photos/8400000/Medusa-by-Franz-von-Stuck-medusa-8426218-1844-1625.jpg>.

[226] Nicolas Poussin, *Paisaje con Polifemo*, 1649, óleo sobre lienzo, 150 x 198 cm, Museo del Hermitage, San Petersburgo, Rusia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://hendidurassecretas.files.wordpress.com/2015/03/poussin-nicolas-landscape-with-polyphemus-gj-1186.jpg>.

[227] Claudio de Lorena, *Paisaje con Apolo y las musas*, 1652, óleo sobre lienzo, 186 x 290 cm, Galería Nacional de Escocia, Edimburgo, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Claude_Lorrain_%28Claude_Gelée%29_-_Landscape_with_Apollo_and_the_Muses_-_Google_Art_Project.jpg.

[228] Claudio de Lorena, *Paisaje con Jacob luchando con el ángel*, 1672, óleo sobre lienzo, 113 x 157 cm, Museo del Hermitage, San Petersburgo, Rusia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bb/Claude_Lorrain_-_Paysage_avec_Jacob_luttant_avec_l%27Ange_%28Nuit%29.jpg.

[229] Claudio de Lorena, *Acis y Galatea*, 1657, óleo sobre tela, 102,3 x 136 cm, Colecciones de arte estatales, Dresde, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1c/Claude_Lorrain_-_Landscape_with_Acis_and_Galatea_-_Google_Art_Project.jpg.

[230] Joseph Mallord William Turner, *La quinta plaga de Egipto*, 1800, óleo sobre lienzo, 121,9 x 182,9 cm, Museo de arte de Indianápolis, EEUU.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f3/Joseph_Mallord_William_Turner_-_The_Fifth_Plague_of_Egypt_-_Google_Art_Project.jpg.

[231] Joseph Mallord William Turner, *Ulises se burla de Polifemo*, 1829, óleo sobre lienzo, 132,5 x 203 cm, National Gallery, Londres, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Joseph_Mallord_William_Turner_064.jpg.

[232] Joseph Mallord William Turner, *Eneas y Sibila*, 1814-1815, óleo sobre tela, 71,8 x 97,2 cm, Centro de Arte Británico de Yale, New Haven, Connecticut, EEUU.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c7/Joseph_Mallord_William_Turner_004.jpg.

[233] Joseph Mallord William Turner, *Apolo y Pitón*, 1811, óleo sobre lienzo, 145,4 x 237,5 cm, Tate Britain Gallery, Londres, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-apollo-and-python-n00488>.

[234] Frederic Leighton, *El jardín de las Hespérides*, 1892, óleo sobre lienzo, diámetro 169 cm, Galería de arte de Lady Lever, Port Sunlight Village, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a3/Frederic_Leighton_-_The_Garden_of_the_Hesperides.jpg.

[235] Franz Ludwig Catel, *Vista del Coliseo al anochecer*, 1830, óleo sobre lienzo, 47,5 x 37 cm, Museo del Hermitage, San Petersburgo, Rusia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/65/Franz_Ludwig_Catel_-_Das_Kolosseum_bei_Mondschein_%28ca1830%29.jpg.

[236] Witold Pruszkowski, *Rusalki*, 1877, óleo sobre lienzo, 250 x 161 cm, Museo Nacional de Cracovia, Polonia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/85/Witold_Pruszkowski-Rusalki.jpg.

[237] Moritz Ludwing Von Schwind, *Aparición en el bosque*, 1858.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://78.media.tumblr.com/476c88334a542573e2b908094647849d/tumblr_nwi0w5hV901r3fkjno1_1280.jpg.

[238] Konstantin Makovsky, *Sirenas*, 1879, Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, Rusia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

[http://es.wahooart.com/Art.nsf/O/8XYEAR/\\$File/Konstantin-Makovsky-Mermaids.JPG](http://es.wahooart.com/Art.nsf/O/8XYEAR/$File/Konstantin-Makovsky-Mermaids.JPG).

[239] Ivan Kramskoi, *Las sirenas*, 1871, óleo sobre lienzo, 88 x 132 cm, Galería Tetrayakov, Moscú, Rusia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Iwan_Nikolajewitsch_Kramskoj_002.jpg.

[240] Ferdinand Keller, *Centauro solitario*, 1890, óleo sobre lienzo, colección privada Krausz.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/originals/6f/71/8a/6f718a03caa25127f0db94c27bed87fa.jpg>.

[241] William Bouguereau, *Ninfas y sátiro*, 1873, óleo sobre lienzo, 260 x 180 cm, Instituto de Arte de Clark, Williamstown, Massachusetts, EEUU.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/William-Adolphe_Bouguereau_%281825-1905%29_-_Nymphs_and_Satyr_%281873%29.jpg.

[242] Jules Scalbert, *Ninfas y sátiro*, óleo sobre lienzo, colección privada.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/originals/29/a4/77/29a4770b7431a595ef12b670cbfa7c70.jpg>.

[243] Franz Von Stuck, *La burla*, 1889, óleo sobre lienzo, 47 x 49,5cm.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.belvedere.at/jart/prj3/belvedere/images/cache/bc41c814981fa2ac67aefd6276b90edd/0x0E04064F9B0E37590271C91063B46379.jpeg>.

[244] Louis Boulanger, *Los fantasmas*, 1829.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/originals/9a/fa/3b/9afa3b4dc7730ce59e07b58e07f9fb5c.jpg>.

[245] Lajos Gulácsy, *Hijas de la noche*, 1900 (aproximadamente), técnica desconocida, medidas desconocidas, localización desconocida.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/originals/f0/a6/54/f0a65466d0d4c4340f980bed79052873.jpg>.

[246] Caspar David Friedrich, *Aurora en el Riesengebirge* o *Amanecer en los montes de Silesia*, 1810-1811, óleo sobre lienzo, 108 x 170 cm, Museos nacionales de Berlín, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3b/Morgen_im_Riesengebirge_%28C_D_Friedrich%29.jpg.

[247] Carl Blechen, *Camino de bosque cerca de Spandau*, 1835, óleo sobre lienzo, 101 x 73 cm, Antigua Galería Nacional, Berlín, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=131838>.

[248] Caspar David Friedrich, *Caminante sobre un mar de nubes*, 1818, óleo sobre lienzo, 74,8 x 94,8cm, Kunsthalle de Hamburgo, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<http://www.arteselecto.es/app/uploads/2014/10/El-caminante-sobre-un-mar-de-nubes-Caspar-David-Friedrich.jpg>.

[249] John Martin, *El gran día de la ira*, 1851, óleo sobre lienzo, 196,5 x 303,2 cm, Tate Britain, Londres, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/50/John_Martin_-_The_Great_Day_of_His_Wrath_-_Google_Art_Project.jpg.

[250] Francisco de Goya, *El Coloso*, 1818-1825, óleo sobre lienzo, 116 x 105 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-coloso/2a678f69-fbdd-409c-8959-5c873f8feb82>.

[251] Joseph Mallord William Turner, *El Vesubio en erupción*, 1819-1820, acuarela sobre papel, 28,6 x 39,7 cm, Centro de Arte Británico de Yale, New Haven, Connecticut, EEUU.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/originals/95/67/ae/9567ae92998b8277d4f194c0bf846176.jpg>.

[252] John Martin, *La destrucción de Sodoma y Gomorra*, 1852, óleo sobre lienzo, 136,3 x 212,3 cm, Laing art gallery, Newcastle upon Tyne, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/John_Martin_-_Sodom_and_Gomorrah.jpg.

[253] John Martin, *Las siete plagas de Egipto*, 1823, óleo sobre lienzo, 144,1 x 214 cm, Museo de bellas artes de Boston, EEUU.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8a/Martin,_John_-_The_Seventh_Plague_-_1823.jpg.

[254] Felix Kreutzer, *Ruinas de una capilla gótica a la luz de la luna llena*, 1868.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.worldanvil.com/media/cache/cover/uploads/images/d321a6aaee869844b9924857d8d00e6f.jpg>.

[255] Caspar David Friedrich, *Ruinas del monasterio de Eldena cerca de Greifswald*, 1825, óleo sobre lienzo, 35 x 49 cm, Antigua Galería Nacional, Berlín, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/originals/03/69/9d/03699dc454233e7f124a24878f6fd9ca.jpg>

[256] Caspar David C. D. Friedrich, *Cementerio de Cloister en la nieve*, 1819, óleo sobre lienzo, 121 x 170 cm, Antigua Galería Nacional, Berlín.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://thewarforchristendom.files.wordpress.com/2016/04/ruinedabbeychurch.jpg>.

[257] Caspar David Friedrich, *Puerta abandonada de cementerio*, 1826, óleo sobre lienzo, 31 x 25 cm, Museo de Bellas Artes, Leipzig, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<http://cp12.nevsepic.com.ua/83/1350252873-1827-caspar-david-friedrich--cimetigyore-sous-la-neige--huile-sur-toile--30x26-cm--lmdbk.jpg>.

[258] Hubert Robert, *Ermitaño rezando en las ruinas de un templo romano*, 1760, 57,8 x 70,5 cm, Museo J. Paul Getty, Los Ángeles, EEUU.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://images.newrepublic.com/fb76c02615e27d9787f26c12cc98e1ee3b73aa9a.jpeg>.

[259] Nicolas Poussin, *Paisaje con ruinas*, 1634, óleo sobre lienzo, 72 x 98 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/paisaje-con-ruinas/9c7a4f68-e4c5-475d-bdc9-059f8ee99533>.

[260] Caspar David Friedrich, *Paisaje de invierno con iglesia*, 1811, óleo sobre lienzo, 33 x 45 cm, Museo de Arte e Historia Cultural, Castillo Cappenberg, Dortmund, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/originals/42/66/87/426687d8334c4b0629c316ce7dae2a10.jpg>.

[261] Caspar David Friedrich, *Cementerio de Kügelgen*, 1821-1822.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://oportunidadenlapoesia.files.wordpress.com/2013/09/friedrich-friedhof.jpg>.

[262] Adolf Hirémy-Hirschl, *Cementerio junto al mar*, 1897, óleo, 100,08 x 187,96 cm, Museo de Arte de Dallas, Texas, EEUU.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.wikiart.org/ru/adolf-hiremy-hirschl/seaside-cemetery-1897>.

[263] Josef Mandl, *Fantasma*, 1898, 40,64 x 50,80 cm.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://78.media.tumblr.com/b9d593746b61d3ee018e48606d8b3d0c/tumblr_ntmz4hucA01r3fkjno1_540.jpg.

[264] Carl Blechen, *Montaña Gorge en invierno*, 1825, Antigua Galería Nacional, Museo estatal de Berlín, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://www.kulturstiftung.de/wp-content/uploads/2015/12/APT_02_2010_040.jpg.

[265] Carl Spitzweg, *Vuelo de brujas*, 1875.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://3.bp.blogspot.com/-J_dGD1Nku0k/VICQJ0KP6qI/AAAAAAAAJ9k/an22K8Y8ZDs/s1600/20%2BCarl%2BSpitzweg%252C%2BVuelo%2Bde%2Bbrujas%252C%2B1875%2Bc.jpg.

[266] Caspar David Friedrich, *Árbol de cuervos*, 1822, óleo sobre lienzo, 59 x 73 cm, Museo del Louvre, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://tuttoilmondoateatro.files.wordpress.com/2016/09/caspar_david_friedrich_the_tree_of_crows.jpg.

[267] Vincent Van Gogh, *Campos de trigo bajo cielos turbulentos*, 1890, óleo sobre lienzo, 50,2 x 103 cm, Museo Van Gogh, Ámsterdam, Países Bajos.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Van_Gogh%2C_Wheatfield_with_crows.jpg.

[268] Josef Mandl, *El ganador*, óleo sobre lienzo, 56 x 108 cm.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://steamuserimages-a.akamaihd.net/ugc/271714464737932688/C9E186A78B6FB535B2FA93F3090A1989552E572E/?interpolation=lanczos-none&output-format=jpeg&output-quality=95&fit=inside%7C1024%3A510&composite-to=*,*%7C1024%3A510&background-color=black.

[269] Artur Grottger, *Bosque del ciclo de Lituania*, 1864, lápiz sobre papel, 56,5 x 43cm, Museo Nacional de Cracovia, Polonia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://78.media.tumblr.com/3465ab289fbe89a9e0ce9aef70b9f49a/tumblr_nq2t70e2R41sw0ur3o2_r1_1280.jpg.

[270] Vasily Vereshchagen, *Apoteosis de la guerra*, 1871, óleo sobre lienzo, 127 x 197 cm, Galería Tetryakov, Moscú, Rusia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Vasily_Vereshchagin_-_Апофеоз_войны_-_Google_Art_Project.jpg.

[271] William Bouguereau, *The Nymphaeum*, 1878, óleo sobre lienzo, 144,78 x 208,28 cm, Museo Haggin, Stockton, EEUU.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/81/William-Adolphe_Bouguereau_%281825-1905%29_-_The_Nymphaeum_%281878%29.jpg.

[272] William Bouguereau, *Las Oréades*, 1902, óleo sobre lienzo, 236 x 182 cm, Museo de Orsay, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/William-Adolphe_Bouguereau_-_Les_Oréades.jpg.

[273] Alexandre Cabanel, *Ninfa raptada por un fauno*, 1860, óleo sobre lienzo, 243 x 142 cm, Museo de Bellas artes, Lille, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://cdn.20m.es/img2/recortes/2015/02/11/210323-885-1500.jpg>.

[274] Marcus Larson, *Azul marino con naves ardientes*, óleo sobre lienzo, 112 x 156 cm.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.warosu.org/data/lit/img/0061/42/1423957239172.jpg>.

[275] Paul Huet, *Mar agitado en Granville*, Museo de Orsay, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://www.reprodart.com/kunst/paul_huet/1015644.jpg.

[276] Carl Blechen, *Mar tormentoso con faro*, 1826, óleo sobre lienzo, 72 x 119 cm, Kunsthalle de Hamburgo, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/originals/2f/fc/72/2ffc72df555f500936d811b0b8dfef0a.jpg>.

[277] Théodore Géricault, *Escena del diluvio*, 1820, óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm, Museo del Louvre, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/originals/b9/39/74/b939746eb63c29fd207fd31cbdfb5dd.jpg>.

[278] Joseph Mallord William Turner, *La mañana después del diluvio o Luz y color*, 1843, óleo sobre tela, 78,5 x 78,5 cm, Tate Gallery, Londres, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.dawn.com/primary/2017/09/59b274a8cf248.jpg>.

[279] Joseph Mallord William Turner, *La tarde del diluvio o Sombra y oscuridad*, 1843, óleo sobre lienzo, 78,5 x 78 cm, Tate Gallery, Londres, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://avatars.mds.yandex.net/get-pdb/367895/aa6585c3-a109-4e4a-b99c-47f0722d71cc/orig>.

[280] Nicolás Poussin, *Paisaje con edificios*, 1648-1651, óleo sobre lienzo, 120 x 187 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/paisaje-con-edificios/d389005c-905f-4b54-8bd6-935c059ff0d1>.

[281] Joost de Momper II, *Paisaje de mar y montañas*, 1623, óleo sobre lienzo, 174 x 256 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/paisaje-de-mar-y-montaas/bb9ba78d-fa58-4364-9337-f7b54cefddb0>.

[282] Peter Paul Rubens, *Paisaje con vacas*, 1636, óleo sobre lienzo, 136 x 236 cm, Antigua Pinacoteca, Munich, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://pbs.twimg.com/media/DgzxKxQXkAAtblP.jpg:large>.

[283] Walter Sickert, *El dormitorio de Jack el destripador*, 1907, óleo sobre lienzo, 50,8 x 40,7 cm, Galería de la ciudad de Manchester, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://lasociedadsupersecreta.files.wordpress.com/2014/09/gmiii_mcag_1980_303_large.jpg.

[284] Escuela del siglo XIX, *Noche, bandido y lobos junto al mar*, siglo XIX, 101 x 143,5 cm, óleo sobre lienzo.

Imagen obtenida [en línea] de una web que ya no existe.

[285] Pierre-Paul Prud'hon, *Justicia y venganza divina persiguiendo el crimen* (Estudio), 1805-1806, óleo sobre lienzo, 33 x 41 cm, Museo J. Paul Getty, Los Ángeles, EEUU.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/da/Pierre-Paul_Prud%27hon_-_Justice_and_Divine_Vengeance_Pursuing_Crime_-_84.PA.717_-_J._Paul_Getty_Museum.jpg/1280px-Pierre-Paul_Prud%27hon_-_Justice_and_Divine_Vengeance_Pursuing_Crime_-_84.PA.717_-_J._Paul_Getty_Museum.jpg.

[286] Ernst Ferdinand Oehme, *Procesión en la niebla*, 1828, óleo sobre lienzo, 81 x 105,5 cm, Galería nuevos maestros, Colecciones estatales de arte de Dresde, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/originals/ac/65/fe/ac65fe9c3275d0d419223150d22088e7.jpg>.

[287] Carl Gustav Carus, *Paisaje iluminado por la luna*, 1830, óleo sobre papel montado sobre cartón, 23 x 32,2 cm, Subastas de arte Schmidt, Dresde, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/originals/1e/77/cd/1e77cddb1f968f9e5a1a01ed3e04471d.jpg>.

[288] José Benlliure y Gil, *La visión del Coliseo o El último Mártir*, 1885, óleo sobre lienzo, 561 x 728 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-vision-del-coloseo-el-ultimo-martir/b1220025-9f6d-42a7-87fb-6efaab149bd8>.

[289] Georg Eduard Otto Saal, *Bosque bajo la luz de la luna*, 1861, óleo sobre lienzo, 70,5 x 110,5 cm, Rijksmuseum, Ámsterdam, Países Bajos.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://1.bp.blogspot.com/-4U22RsAHD8A/WifTYu8pbaI/AAAAAAAAZAw/7k0US5dQJgcGPG7TfL616bMJfik6an1yQCLcBGAs/s1600/Forest%2BLandscape%2Bin%2Bthe%2BMoonlight%252C%2BGeorg%2BEduard%2BOtto%2BSaal%2B%25281861%2529%2BRijksmuseum.jpg>.

[290] Henry Edward Locke, *Costa occidental a propósito luz de la luna*, 1892, técnica desconocida, medidas desconocidas, última ubicación conocida Tudor House Museum.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/originals/0a/4b/8a/0a4b8a02c51b6a91251b130eeb941c94.jpg>.

[291] Willem van de Velde el joven, *Barcos de pesca bajo la vela*, óleo sobre lienzo, 32,3 x 35,6 cm, 1655-1660, Colección Wallace.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7f/W_Van_De_Velde%2C_Calm_-_Fishing_Boats_Under_Sail%2C_1655-60%2C_Wallace_Collection.jpg.

[292] Petrus Van Schendel, *Armada nocturna*, óleo sobre tabla, 41 x 56 cm, Colección Rademakers.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/44/Petrus_van_Schendel_-_Nachtelijke_marine.jpg.

[293] Marcus Larson, *Noche en el mar*, 1858.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

http://classic-online.ru/uploads/000_picture/387600/387565.jpg.

[294] Johan Christian Claussen Dahl, *Vista de Dresde bajo la luna de medianoche*, 1837, óleo sobre lienzo, 82,5 x 116 cm, Museo Nacional de Oslo, Noruega.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Dresden_bei_Mondschein._Gemälde_von_Johann_Christian_Clausen_Dahl.jpg.

[295] José Benlliure y Gil, *Las brujas del campanario*, 1878, óleo sobre tabla, 25,5 x 37 cm, Museo Nacional de Arte de Cataluña, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<http://www.museunacional.cat/es/colleccio/las-brujas-del-campanario/josep-benlliure-gil/011280-000>.

[296] José Benlliure y Gil, *Las brujas*, 1878, óleo sobre tabla, 169 x 260 cm, Museo Benlliure, Valencia, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://www.artesubastas.es/wp-content/uploads/2018/01/86.-Las-Brujas-Benlliure.jpg>.

[297] Cyprian Norwid, *El infierno de Dante*, segunda mitad siglo XIX, óleo sobre lienzo, 99,3 x 81 cm, Museo nacional de Varsovia, Polonia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://az333960.vo.msecnd.net/images-5/untitled-cyprian-norwid-1801-3-1609f665.jpg>.

[298] Franz Von Stuck, *El infierno*, 1908, óleo sobre lienzo, 128,9 x 209,6 cm, Museo de arte metropolitano, Nueva York, EEUU.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://i.pinimg.com/originals/91/98/a0/9198a0bfbba00a7eaff2d5a467ba054e.jpg>.

[299] Gustave Doré, *Minos, Radamantis y Éaco*, Museo de Bellas Artes de La Rochelle, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://www.nationalgeographic.com.es/medio/2017/03/22/414885_01e297a8.jpg.

[300] Jules-Élie Delaunay, *Ixión*, 1876, óleo sobre lienzo, 114 x 147 cm, Museo de Bellas Artes, Nantes, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/JulesElieDelaunayIxionPrecipiteDansLesEnfers.jpg>.

[301] Arnold Böcklin, *La isla de los muertos III*, 1883, óleo sobre lienzo, 80 x 150 cm, Antigua Galería Nacional, Berlín, Alemania.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<http://3.bp.blogspot.com/-09yFmye742g/TukfQdOfgxI/AAAAAAAAAmw/7Aikm79eX9M/s1600/Arnold+Bo%25CC%2588cklin+%25281827+-+1901%2529%252C+Die+Toteninsel%252C+Gema%25CC%2588lde+%253A+O%25CC%2588l+auf+Holz+%25281883%2529%252C+80+x+150+cm++%25C2%25A9+Staatliche+Museen+zu+Berlin%252C+Nationalgalerie%252C+Foto-+Andres+Kilger.jpg>.

[302] Camille Corot, *Dante y Virgilio*, 1859, óleo sobre lienzo, 260,4 x 170,5 cm, Museo de Bellas Artes de Boston, Massachusetts, EEUU.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Jean-Baptiste-Camille_Corot_-_Dante_and_Virgil.jpg.

[303] Alexander Litovchenko, *Caronte*, 1861, óleo sobre lienzo, Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, Rusia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6b/Lytovchenko_Olexandr_Kharon.jpg.

[304] José Benlliure, *La barca de Caronte*, 1909, óleo sobre lienzo, 103 x 176 cm, Museo de Bellas Artes de Valencia, España.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

[http://es.wahooart.com/Art.nsf/0/8XXL4N/\\$File/Jose-Benlliure-Y-Gil-La-barca-de-Caronte.JPG](http://es.wahooart.com/Art.nsf/0/8XXL4N/$File/Jose-Benlliure-Y-Gil-La-barca-de-Caronte.JPG).

[305] Eugène Delacroix, *Dante y Virgilio* o *La barca de Dante*, 1822, óleo sobre lienzo, 1,89 x 2,46 m, Museo del Louvre, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1d/Eugène_Ferdinand_Victor_Delacroix_006.jpg.

[306] William-Adolphe Bouguereau, *Dante y Virgilio en el infierno*, 1850, óleo sobre lienzo, 280,5 x 225,3 cm, Museo de Orsay, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/William_Bouguereau_-_Dante_and_Virgile_-_Google_Art_Project_2.jpg.

[307] Gustave Doré, *Dante y Virgilio en el noveno círculo del infierno*, 1861, óleo sobre lienzo, 315 x 450 cm, Real monasterio de Brou, Bourg-en-Bresse, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

<https://media.wsimag.com/attachments/97b18ae5ece07dc1d7989ba24c561793f2ef042a/store/fill/1090/613/0ffb3e97b55ef6cd9a8ee9ce64152c4868d42a90901ee7397a89353f26/Dante-y-Virgilio-en-el-Noveno-Circulo-del-Infierno-1861-Gustave-Dore.jpg>.

[308] John Martin, *Pandemonium*, 1841, óleo sobre lienzo, 123 x 185 cm, Museo del Louvre, París, Francia.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/08/John_Martin_Le_Pandemonium_Louvre.JPG/1200px-John_Martin_Le_Pandemonium_Louvre.JPG.

[309] John Martin, *Ángeles caídos en el infierno*, 1841, óleo sobre lienzo, 61 x 76 cm, Tate Britain, Londres, Reino Unido.

Imagen obtenida [en línea] de la web:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7d/John_Martin_002.jpg/1242px-John_Martin_002.jpg.

RESUMEN

En las páginas que conforman este trabajo de investigación se ha pretendido analizar el alcance de la influencia que ejercieron los mitos y leyendas relacionados con la oscuridad y las figuras oscuras en la pintura europea del siglo XIX. Puesto que esta tesis doctoral se incluye en el ámbito de las bellas artes, dicho análisis ha sido realizado en base al estudio y la recopilación de obras pictóricas realizadas por artistas enmarcados en esa región y época concretas. A través de dichas imágenes ha sido posible determinar cuáles fueron los mitos relacionados con la oscuridad más representados pictóricamente, qué artistas fueron los que más trabajaron esta temática y en qué regiones europeas se desarrollaron más obras pictóricas de este tipo.

El inicio de la tesis está dedicado al concepto del mito, pues es fundamental para ubicar el tema central de la investigación. Por este motivo, comienzo explicando que el término "mito" proviene del mundo de las artes y de la literatura, por eso no es de extrañar que siempre haya estado asociado estrechamente con la cultura¹. Aunque no se puede establecer una definición concreta sobre él, podría decirse que es una narración atemporal y anónima en la que, con carácter extraordinario, aparecen héroes, dioses y seres sobrenaturales en general, creada por una cultura determinada en un momento determinado para satisfacer su necesidad de tener respuestas y de comprender el mundo, pues todo aquello que no se conoce produce sensación de intranquilidad e incluso de temor. Es por eso que, el mito trata de responder preguntas que el ser humano se formula, por ello es el "inicio" o el "paso previo", por decirlo de alguna manera, de la ciencia y la religión. Curiosamente, tanto la ciencia como la religión intentan devaluar al mito, la primera lo tilda de mentira y la segunda de herejía, sin embargo, esto muchas veces solo ocurre de cara a la galería pues la religión, por ejemplo, en muchas ocasiones lo seculariza y lo absorbe. Del mismo modo, el mito es una explicación científico-primigenia enunciada por voces mucho más inocentes, ingenuas y, además, carentes de recursos tecnológicos.

El dato de que haya sido creado por pueblos concretos en periodos determinados es crucial, pues el mito habla en clave simbólica y es necesario que todos los integrantes de la misma cultura conozcan las pautas necesarias para poder interpretar sus significados. Muchas de esas pautas vienen dadas por el arte, puesto que ha sido durante mucho tiempo la única forma de representar los mitos visualmente. Dependiendo de la complejidad de su mitología se puede conocer el nivel cultural de las sociedades que los crearon, así como su nivel de creatividad, etc.

El mito es un tema perenne² en el arte por varios motivos, entre ellos: la curiosidad que despierta; el hecho de que forma parte de la cultura y de la vida del individuo y porque las imágenes son más potentes, impactantes y emocionantes que las palabras. Tan estrechamente vinculados están los mitos y sus representaciones

¹ MARDONES, José María, op. cit., p. 39.

² *Ibíd.*, p. 130.

pictóricas entre sí, que se puede seguir su historia a través de su iconografía. La representación pictórica de mitos y leyendas, de alguna manera, lleva implícito un estudio previo por parte del artista, pues no se puede representar artísticamente un mito sin conocerlo y estudiarlo a fondo. De todas formas, es algo que en cierta forma todos los individuos conocen porque los arquetipos que los conforman viven en el interior de cada uno de ellos de manera latente.

Una vez abordado el tema del mito, es necesario analizarlo ubicándolo en el espacio-tiempo, por consiguiente, se dedica el segundo capítulo de la investigación a explicar la situación que vivía Europa en el siglo XIX pues es la región y la época escogidas para enmarcar esta tesis doctoral. Fue una época especial y al mismo tiempo tremendamente convulsa y caótica, plagada de revoluciones y conflictos bélicos y en la que además se potenció el desarrollo de la industria. Todos los acontecimientos que tuvieron lugar, más los avances tecnológicos y el cambio de mentalidad que se produjo, favorecieron el nacimiento del movimiento artístico conocido como Romanticismo que sin duda marcó un antes y un después en la historia y generó una influencia tan poderosa que condicionó los posteriores movimientos artísticos surgidos en el siglo XIX.

A pesar de que sufre periodos intermitentes de popularidad, el mito es un tema muy presente en el Romanticismo precisamente por su versatilidad, por la libertad creativa que ofrece y por las posibilidades que brinda. Una parte del mito vive en el inconsciente, pero eso no significa que todos tengamos las mismas imágenes sobre ellos pues cada individuo es único y diferente y las interpreta a su manera. Es decir, si varios artistas representan el mismo mito, es posible que algunos de ellos destaquen unas cosas y soslayen otras haciendo que las representaciones presenten diferencias. Esto ocurre porque el gusto es individual y, lejos de ser una desventaja, era algo imprescindible para los artistas del Romanticismo, y los del siglo XIX en general, quienes valoraban por encima de todo la subjetividad. El mito se difunde por repetición, pero no todos los relatos son iguales, depende de muchos factores: el punto de vista de la persona que lo narra, el entusiasmo que ésta ponga, el tiempo que haya pasado desde su creación, etc., por ello sus imágenes también se repiten y aún así tampoco ninguna es totalmente igual a otra, sino que dependiendo del caso guardan más o menos similitudes entre ellas. Dicho sea de paso, las diferencias en las representaciones artísticas de los mitos pueden nutrir al mito en sí ya que aportan diferentes puntos de vista que, quizás, no se habían contemplado, con lo cual es algo enriquecedor. Esto demuestra que gracias al mito la literatura y la pintura van de la mano y especialmente en esta época donde todo el arte se interrelaciona.

La sociedad necesita a los mitos pues éstos constituyen la base fundamental sobre la que se construye la cultura, son los llamados mitos fundadores. Pero también es cierto que estos mitos fundamentales deben ser renovados para adaptarse a las necesidades de la sociedad, en consecuencia, la iconografía de los mitos está viva puesto que se adapta a cada periodo histórico. Es más, de alguna forma, su manera de sobrevivir es ir cambiando de disfraz. Debido al gran número de crisis y revoluciones que tuvieron lugar entre mediados del siglo XVIII y mediados del siglo XIX, los artistas de este periodo, y especialmente los románticos, creyeron necesario configurar una nueva mitología, por eso precisamente, el mito

está tan presente en esta etapa. Las representaciones mitológicas de este periodo no son como las anteriormente conocidas, sino que los artistas las llevaron a su terreno para poder explicar lo que a ellos les interesaba. Es una forma sutil e inteligente de darle a todo un doble sentido. Además, los románticos, y los artistas decimonónicos en general, pretendían despertar a la sociedad de su letargo y dado que lo nuevo es sorprendente, ellos abogaron por lo nuevo, es más, incluso intentaron hacer de lo antiguo algo moderno dándole un enfoque diferente.

No es de extrañar que en una época tan oscura y trastornada como la de finales del siglo XVIII y el siglo XIX en la que, además, se recuperaron mitos y supersticiones de la Edad Media, los pintores románticos manifestaran su interés por la oscuridad y las figuras oscuras en general. La que ha sido considerada prácticamente desde el inicio de los tiempos como la más oscura de todas las figuras es, sin duda, la de Satán, que se convierte en uno de los protagonistas del arte de esta época, especialmente en la pintura, junto con el resto de las criaturas asociadas a él, como las brujas por ejemplo. La necesidad de dar a los mitos un nuevo sentido y la peculiar personalidad de los artistas de la época que les hacía sentirse identificados con bandidos y antihéroes, contribuyeron a que Satán se transformara. Abandonó la forma de macho cabrío monstruoso, para convertirse en un hombre que por circunstancias de la vida sufre una pérdida, padece dolor y se ve aislado, es entonces cuando se vuelve oscuro. El pintor W. Blake y el escritor J. Milton son quienes principalmente difunden en sus obras esta visión tan particular de Satán, haciendo que muchos otros románticos también se sientan identificados con él y consecuentemente acabe convirtiéndose en una especie de "dios del Romanticismo". Solamente mantiene su antigua forma en algunas excepciones en las que actúa como alegoría de otros demonios reales más peligrosos, como muestra irónicamente F. Goya en su obra.

Delgada línea es la que separa a la mitología, la historia y la religión. En muchas ocasiones estos conceptos se han entremezclado, pero no son lo mismo. Curiosamente, todos ellos están relacionados con la muerte: la historia intenta huir de ella, la religión intenta prepararnos y consolarnos para cuando ésta llegue y la mitología ayuda a conocerla y verla como algo normal. Precisamente porque el mito habla de preocupaciones humanas y de problemas existenciales, tiene una parte oscura. De hecho, algunos mitos son macabros, pues si son modelos ejemplares deben impactar para que así su mensaje cale en la gente. Además, vive en el inconsciente colectivo, pero esa parte desconocida y salvaje de la psique también encierra otras cosas muy peligrosas y oscuras. En sus profundidades habita, por ejemplo, la "sombra", concepto acuñado por C. Jung, y que hace referencia a todo aquello que ha sido reprimido, es la parte más oculta y sombría de cada individuo pero que al mismo tiempo se halla íntimamente ligada a la creatividad.

Las crudas circunstancias que vivía la época y la personalidad taciturna y siniestra propia de los artistas románticos, contribuyeron a que se sintieran atraídos hacia la oscuridad. Es decir, llegaron a ella a través tanto de factores externos como de factores internos, en otras palabras, tanto por su parte consciente como por su parte inconsciente. Esto indica que no solamente tenían al enemigo fuera sino que ellos mismos se convierten en sus propios y mayores adversarios. Además,

ellos de algún modo percibían que esa oscuridad removía sus entrañas por dentro y generaba sensaciones que posteriormente plasmaban en sus obras. El resultado de esta mezcla dio origen a cuadros llenos de oscuridad y monstruosas figuras. Ya lo mencionaba Hesíodo al comienzo de su *Teogonía*: "al principio de todo fue el caos...", el caos es ese tiempo oscuro sin respuestas en el que el ser humano se halla solo, perdido y necesitado, pero es en los momentos de necesidad, de vacío, de tristeza o de duda cuando se despierta la imaginación y surge la necesidad de crear, como decía M. Rothko: "en un tiempo oscuro, el ojo empieza a ver"³. Una ironía más de la vida, con la que los artistas románticos también estaban familiarizados, pues su forma de refugiarse de su triste realidad era el humor. Por ello, en sus obras lo combinaban con elementos oscuros y siniestros dando como resultado pinturas grotescas, y en muchos casos irónicas y satíricas, que causan atracción y rechazo al mismo tiempo.

El Romanticismo es un camino que lleva hacia adentro, por ello se descubre a los "monstruos" que vivían en los profundos abismos del inconsciente de cada artista y que salieron, paradójicamente, a la luz gracias a la oscuridad. El "descenso a los infiernos" de Dante en *La Divina Comedia* podría ser una alegoría de la que experimentaron muchos artistas románticos tiempo después. Los monstruos suelen ser los mismos para todos los individuos pues estas figuras oscuras también son míticas, normalmente el más universal es una combinación de silencio, soledad y oscuridad. Los monstruos son los mismos, su esencia es la misma pero su apariencia cambia dependiendo del artista que los represente pues la subjetividad es la característica a destacar tanto del mito como del arte de este periodo.

Igual que el mito fue el principio del logos y de la religión, el Neoclasicismo es el comienzo del Romanticismo, no es su opuesto sino que es el "paso previo". Aunque de alguna manera la cultura occidental europea ha tratado de enfrentarlos asociándolos a otros conceptos opuestos también relacionados con la mitología, en este caso el Neoclasicismo estaría representado por Apolo, dios del sol, y el Romanticismo por Dionisos, dios de las pasiones. El Neoclasicismo se preocupa por la estética, la parte visible, mientras que el Romanticismo se preocupa por el interior del individuo, su parte oculta, que sin duda repercute en la apariencia de sus obras, con lo cual se preocupa de la estética pero de una forma indirecta. El Romanticismo no tenía directrices estéticas como su coetáneo el Neoclasicismo, sin embargo, todas las obras pertenecientes a él son completamente reconocibles pues abandonan la "perfección clásica" y formal del Neoclasicismo para utilizar el arte como forma de expresión. Crean en la espectacularidad, en el exceso en la liberación y no en la represión. El blanco asociado al Neoclasicismo se torna negro con el Romanticismo, esto tiene que ver en gran parte con el tema de las pasiones pues son ellas quienes guían a los artistas de este periodo, no cabe duda, y las pasiones pueden ser oscuras porque son irracionales y poderosas. Inundan la cabeza de pensamientos hasta que, en algunos casos, logran nublarla. El caso de los artistas de este periodo se equipararía de alguna manera con el de Francesca de Rímini en *La Divina Comedia de Dante*, quien se hallaba en el infierno, concretamente en el segundo círculo, el de los lujuriosos, porque: "sus pasiones en leyes convirtió", palabras textuales de Virgilio en la obra, pero quizás le mereció

³ CAMPBELL, Joseph, op. cit., p. 73.

la pena. Es decir, de alguna manera conocía cuales iban a ser las consecuencias de sus actos, pero aún así no modificó su conducta.

La iconografía del cristianismo también estuvo muy presente en esta época debido a la falta de moralidad de la sociedad. De modo, que los artistas románticos pretendieron mostrar sus partes más oscuras para acercarla al público, para así hacer que se sintieran identificados a través de la proyección del dolor. La mentalidad occidental al mismo tiempo que se esfuerza en separar y enfrentar conceptos, busca también el lado positivo del lado negativo, por ejemplo decir que la muerte es el descanso eterno, o decir que Dios manda pruebas a sus elegidos, no son más que reafirmaciones positivas que tienen como objetivo no desistir ante los momentos malos de la vida. Es evidente que la soledad que siente el individuo le empuja a creer en algo, sea lo que sea.

Al igual que ocurre con el mito, no se puede establecer una definición del Romanticismo porque no es un término acotable sino que abarca muchos aspectos y, precisamente, esa es una característica fundamental de su naturaleza. Tanto mito como Romanticismo llevaban asociados a ellos connotaciones negativas, pues estaban vinculados a la fantasía y a la imaginación que se consideraban negativos. Sin embargo, la beneficiosa aportación que la imaginación hizo al campo del arte favoreció que ambos conceptos pasaran de ser considerados como "malos" a "buenos". Lo que realmente empezó a considerarse como malo a partir del Romanticismo era ceñirse a los cánones y a las normas establecidas pues resultaba aburrido. En ambos se mezclan elementos de todo tipo y de cualquier índole, pues la vida, y por ende el arte, es la "divina comedia" que reúne la tragedia y la comedia, el mito ya combinaba estos dos aspectos, de modo que el Romanticismo se propuso también reunirlos para mostrar en su arte todos los aspectos, ya fueran bellos o feos, tristes o alegres. Y es que no solo lo bello debe formar parte del arte, también lo sublime y lo grotesco, pues no se puede reflejar tan solo una cara de la realidad.

Además, lo sublime es más poderoso que lo bello pues provoca muchas más sensaciones y más intensas porque agita mucho más las pasiones. Lo bello es de naturaleza tranquila y proviene de fuentes de placer positivo, mientras que lo sublime está asociado a la oscuridad, la enormidad, la magnificencia o la espectacularidad, entre otras cualidades. Lo sublime también se halla relacionado con el dolor pues tanto el dolor puede ser fuente de lo sublime como lo sublime es capaz de producir dolor por ser imposible de comprender. El ser humano teme sentir dolor por eso se protege, además puede provenir de muchos sitios. Los artistas del siglo XIX lo sintieron en especial a causa del clima que se vivía, de la introspección personal a través de la cual se aislaban, de la vejez; de la enfermedad o de la muerte, propias o de un ser querido; de la pérdida del amor, de la melancolía y la soledad. También existe un peculiar y siniestro gusto por todas esas causas que llevan a la oscuridad gestada en esta época. No obstante, el dolor no es un obstáculo pues se puede obtener placer de él o de cualquier cosa relacionada con él, como puede ser la oscuridad, siempre y cuando la energía sea canalizada correctamente, por ejemplo a través del arte. En consecuencia, las sensaciones que provocan las representaciones pictóricas de la oscuridad son mucho más intensas y profundas que las que provocan las de la luz.

Dado que en el transcurso de la investigación se ha observado que muchos de los artistas del siglo XIX hacían en sus pinturas alusiones a lo infernal y diabólico, al abandono de la luz, a lo abominable y a lo desagradable, se ha considerado importante abordar el tema de las representaciones pictóricas tanto de la oscuridad como de las figuras asociadas a ella. La razón por la que esto ocurre está relacionada con el hecho de que el arte procede de la imaginación y de la creatividad, las cuales a su vez provienen del inconsciente, es por ello que, la obra artística muchas veces se escapa del propósito, del dominio y del entendimiento del propio artista⁴. Pero también es cierto que estos deseos o inquietudes que se plasman inconscientemente están generados por alguna causa. Normalmente, se rinde culto a los dioses para obtener su beneplácito, en esta época se le rinde culto a la oscuridad, a la noche y a todo lo relacionado con ella porque es una manera de asimilarla y aceptarla.

La noche, que en muchos casos es sinónimo de oscuridad, también tiene un origen mítico en el que se la conocía como Nícte, Nix o Nyx. De acuerdo con la *Teogonía* de Hesíodo era hija del titán Caos, es decir del abismo primordial; se unió con Érebo (la tiniebla) y de su unión nacieron: Éter (la atmósfera superior) y Hemera (la luz del día). No obstante, en otro pasaje de la *Teogonía*, se dice que Nícte es también la madre de Moro (el destino), Tánatos (la muerte), Hipno (el sueño), los oniros (los sueños), Momo (el sarcasmo), Oicis (la aflicción), Némesis (la venganza divina), Apate (el engaño), Filotes (el afecto), Gera (la vejez), Éride (la discordia), las moiras, las ceres, Éstige e incluso de las Hespérides⁵. Entre todos estos seres, a los que se hace referencia en el capítulo I, se encuentran las divinidades más malvadas y oscuras de la mitología griega y la noche está relacionada con todos ellos de una forma u otra. También es significativo, a la par que irónico, que la luz del día sea hija de la noche y de las tinieblas, pero no hay que olvidar que la noche también es la madre del sarcasmo, y es lógico que si al principio solo había tinieblas la luz provenga de la oscuridad. Pero la noche no es solamente una figura mítica, sino también un momento mágico propicio para crear pues está unida a la oscuridad creadora.

Lo femenino también juega un papel importante tanto en los mitos paganos, como en los bíblicos, como en la sociedad del momento pues, a causa de las circunstancias de la época, se comienza a gestar un nuevo tipo de mujer terriblemente sensual, fuerte y malvada conocida como: *femme fatale*. Por ello también se ha considerado necesario dedicar un apartado del capítulo III a esta figura ya que aparece representada en muchas pinturas relacionadas con mitos y leyendas y, además, constituye una figura oscura en sí misma. Los artistas decimonónicos en general se sintieron irremediabilmente atraídos hacia las mujeres malvadas o las mujeres-monstruo, y no solamente de forma artística. Dejaron de lado el gusto por la Virgen María de antaño, aunque algunos continuaron fingiéndolo con intención de salvaguardar las apariencias, para fijarse en figuras como Lilith y Eva. Es una época donde las depravaciones salen a la luz, los artistas quieren expresarse y no reprimirse y, en algunos casos, su gusto está terriblemente enfermo. Por eso, algunos artistas llevan a cabo representaciones pictóricas de monstruosas criaturas sexualizadas lo que las

⁴ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, op. cit., p. 59.

⁵ HESÍODO, *Teogonía*.

convierte en grotescas. También se hace usual la representación de mujeres manteniendo relaciones sexuales con bestias, en especial con serpientes o demonios.

Según la tradición judeocristiana, la mujer está unida al mal porque es amiga, discípula y secuaz del diablo, por eso tampoco extraña que casi todas las criaturas mitológicas malvadas sean de género femenino. Poderosas hechiceras, mentirosas, ramera, madres asesinas, ogresas, etc., pueblan la historia, las religiones y los mitos, y éstas son las que atraen a los artistas precisamente por ser oscuras. Por lo tanto rescatan figuras como Medea, Dalila, Circe, Salomé o Cleopatra para intentar definir al tipo de mujer que se estaba forjando en el siglo XIX como producto de la deshumanización de la sociedad. La *new woman* constituía un peligro para el hombre pues mantener relaciones con este tipo de mujeres era malo, enamorarse de ellas también... De una manera u otra, la mujer producía dolor en el hombre, parecía una manipuladora sin sentimientos que por interés o por venganza y sirviéndose de su sensualidad destruía al género masculino.

Las brujas también son figuras clave en el arte de este periodo por ser mujeres malvadas y, además, las secuaces de Satán, sin embargo, como en el caso de éste último, la visión romántica cambia la perspectiva de la consideración que se tenía de las brujas quienes ya no son viejas malvadas asesinas de niños, sino heroínas como expresa J. Michelet. También los vampiros y demás criaturas nocturnas como hombres lobo, fantasmas, esqueletos, etc., atraerán el interés de los artistas románticos. En consecuencia, se dedica una parte del capítulo III de la investigación al análisis de las representaciones pictóricas en el siglo XIX que hacen referencia a estas figuras malvadas tan oscuras como míticas considerando que desempeñan un papel principal y no secundario. Todas estas criaturas oscuras y fantásticas están de alguna manera asociadas no solo a la noche, sino también a la naturaleza o a algún lugar determinado, la mayoría de ellas concretamente al bosque, por ello también se las menciona en el capítulo IV, pues todos ellos ofrecen un sinfín de posibilidades tanto pictóricas como narrativas.

El entorno del ser humano es absolutamente fundamental en su vida, al igual que los mitos, precisamente por ello también es una parte imprescindible en éstos y en las leyendas pues constituye su marco espacial y, por ende, los condiciona por completo. Es por este motivo que se ha creído necesario dedicar el último capítulo de la investigación al vínculo entre el género de la pintura de paisaje con los mitos y leyendas oscuros y con la oscuridad en sí misma dado que el número de representaciones pictóricas sobre esta temática es considerable en este periodo. Además, la propia naturaleza en sí es un misterio, por eso numerosos mitos tratan sobre ella, sobre la configuración del paisaje, sobre el porqué de la existencia de fenómenos atmosféricos, geológicos, etc.

En un primer momento, casi todas las religiones primigenias estaban íntimamente ligadas a la naturaleza, pues de hecho probablemente, se crearon cuando el ser humano miró al cielo y vio las estrellas y los astros, por lo tanto tendrían un origen astrológico. El cielo sin duda alguna es una ventana al "más allá", especialmente el cielo nocturno pues en la oscuridad de la noche es cuando más se ven brillar todas las estrellas del firmamento. Es quizás por eso que la noche es especialmente

mágica y aunque las tinieblas ocultan muchas cosas, también permiten ver cosas que no se aprecian a plena luz del día. Por otra parte, veneraban a la diosa madre tierra, sin la cual, según sus creencias, la tierra que cultivaban no daría fruto, así como a dioses guerreros que les auguraran buena suerte en las cacerías. Con el tiempo, las relaciones entre seres sobrenaturales se fueron volviendo cada vez más complicadas, y es que muchas culturas casaron a sus diosas de la fertilidad con estos dioses guerreros por motivos unificadores entre pueblos nómadas y sedentarios, como en el caso de Hera y Zeus. Pero por mucho que las mitologías avanzaran, sus dioses casi siempre estuvieron vinculados a algún aspecto de la naturaleza. Dado el gusto de los artistas de la época, rescataron al dios Pan, antiguo dios de la naturaleza, el cual reúne muchas de las cualidades que les fascinaban, como por ejemplo su carácter salvaje, solitario, atormentado, depravado y maldito, entre otras muchas cualidades. Además, el dios Pan es el precedente de Satán, quien ya sabemos que despertaba enormemente su interés y, por lo tanto, Pan también sería una figura oscura.

La naturaleza cambia enormemente según como se represente, es decir, no es lo mismo un árbol seco muerto y aislado que un frondoso bosque donde los pájaros canturrean. Pintar la naturaleza puede resultar algo inocente e inofensivo, pero detrás de cada roca, tras cada árbol se esconde un peligro. En tan solo un instante el día más soleado puede acabar en tormenta. La naturaleza puede ser muy amable o muy hostil con el ser humano, puede ser capaz de destruir todo lo que éste ha construido, o incluso a él mismo. Es decir, en ella confluyen tanto elementos buenos y bellos; como las nubes, la verde hierba, el sol, los animales, las flores, etc.; como elementos de índole cruel y oscura, como las tormentas, los derrumbamientos, las avalanchas, etc. Es precisamente este lado oscuro cruel y salvaje el que cautiva a los románticos y el que representan en sus cuadros.

La naturaleza es bella pero también es sublime y dentro de este campo, hay ciertos elementos del paisaje que destacan por causar un efecto mucho mayor, si cabe, como por ejemplo la noche, el mar embravecido, las rocas escarpadas, los vertiginosos acantilados, las tormentas, los desbocados ríos, las ruinas, los cementerios, etc. Existen lugares y fenómenos ciertamente sobrecogedores que aterrorizan porque son peligrosos y algunos de ellos pueden causar dolor e incluso la muerte. Una de las características fundamentales de lo sublime es la oscuridad, ésta es ocultación y todo lo que no permite ver con claridad es enigmático. Por este motivo, los paisajes nocturnos o con niebla son tremendamente sugerentes ya que dejan volar a la imaginación del que lo contempla pues nadie sabe qué se oculta en las sombras. La noche es el corazón de las tinieblas, el reino de lo espectral pero de ninguna manera constituye el centro de todos los miedos⁶, aunque sí puede aterrorizar. De hecho para los románticos y posrománticos la noche es placentera, a pesar de su oscuridad, aunque, por supuesto, no todos los artistas compartían este gusto⁷. Al igual que todo, la noche tiene una parte buena, pues significa descansar y soñar, y una parte mala que causa angustia y pesadillas. Además, la noche es creadora de mitos pues la mayoría de crímenes y situaciones delictivas tienen lugar a oscuras. La noche también es el momento, conocido

⁶ GONZALEZ GARCÍA, Ángel, op. cit., p. 65.

⁷ BOZAL, Valeriano, op. cit., p. 138.

popularmente, en que los espíritus malignos, tales como: los demonios, los fantasmas, los vampiros o las brujas, entre otros, se manifiestan.

En este periodo histórico el paisaje verdaderamente horripilante es la ciudad, así como el panorama que en ella se desarrolla: prostitución, alcoholismo, violencia, etc., lo que crea una población cada vez más deshumanizada. Por este motivo se podría decir que las ciudades son criaderos de fantasmas y de otro tipo de figuras oscuras y malignas pues tanta enfermedad y depravación creó auténticos monstruos, como Jack el destripador. No obstante el individuo no pensaba que esto ocurriría y por ello quiso crear la ciudad. Una vez más, buscando la luz encontró la oscuridad pues en ellas encontró su perdición, él mismo construyó su propia prisión y desde entonces su mayor anhelo fue regresar a la naturaleza pues ésta era su refugio.

La naturaleza, al igual que el mito y la noche, dejan volar la imaginación de los artistas decimonónicos, el paisaje permitía a los artistas dar rienda suelta a su libertad creativa, pues pintaban casi todos ellos del natural, y allí en esas ruinas, en los cementerios, en los acantilados viendo agitados mares, etc., se dejaron llevar por el lugar y las sensaciones que éstos les transmitían. Por este motivo sus obras poco o nada tienen que ver con las de artistas de épocas anteriores. Ellos no quieren crear paisajes fieles a la realidad, sino que en sus obras mezclan la realidad, con el sueño, con la nostalgia, la fantasía, etc., y por ello obtienen obras auténticas nunca vistas hasta ese periodo artístico. Se dejan seducir por el siniestro influjo de la noche e incluyen figuras míticas oscuras tales como las *rusalki*, fantasmas, faunos depravados, etc., aunque casi siempre son figuras de índole femenina, ya que eran las que más llamaban su atención, en paisajes nocturnos, tétricos y misteriosos. Aunque no siempre incluían figuras, pues opinaban que el mero hecho de representar el sobrecogedor poder destructor de la naturaleza o, por el contrario, su insondable quietud, era suficiente para aterrar al individuo a la vez que embelesarlo y hacerle sentir insignificante.

Después de todo este recorrido, llegamos a la última parada de la investigación: el infierno, un lugar que reúne muchos elementos acordes con el gusto romántico y decimonónico en general, es por ello que la última parte de la investigación está dedicada a él. Es un lugar, y por tanto es un paisaje, no se puede ni afirmar ni negar su existencia, lo que está claro es que no existe ningún testimonio de alguien que verdaderamente haya estado allí. Tiene un origen mitológico y oscuro relacionado con la muerte, además es el lugar de residencia de Satán y de otras figuras oscuras como los condenados, Caronte, etc. Si al diablo se asociaban todas las cualidades del mal, lo mismo va a ocurrir con el infierno, no hay ni una sola cosa en él que sea agradable. Quizás los artistas decimonónicos representan el infierno, entre otras cosas, porque su época fue calificada como "el infierno", por el infierno personal que muchos de ellos sufrían y/o por la recuperación de obras de la Edad Media como *La Divina Comedia* de Dante. A causa de ello, se ponen de moda las representaciones pictóricas de Dante y Virgilio en el infierno. Justamente en esta obra clásica se define al infierno como una "selva oscura" donde Dante se halla perdido, aunque se confecciona fusionando el Hades con el infierno cristiano, conocido como Sheol, de nuevo aparece la mezcla y es que todo participa de todo.

Por otra parte, el infierno causa mucha más curiosidad que el cielo, porque la oscuridad vista desde la distancia o desde la ficción puede causar placer, un placer más intenso que el que pueda causar cualquier luz.

Durante toda la investigación se puede comprobar que la oscuridad se halla presente en todos los elementos que conforman el mundo, por mucho que el ser humano se empeñe en ser positivo y mirar únicamente el lado bueno de las cosas, el lado negativo también existe. Por este motivo la oscuridad, es decir, lo grotesco y lo sublime, también forman parte del arte pues a lo largo de su vida el ser humano vive tanto momentos buenos como momentos malos. La oscuridad también forma parte de los mitos, incluso es inspiradora y creadora de muchos de ellos pues los vampiros, las brujas, Satán y demás criaturas malvadas están estrechamente vinculadas con ella y por lo tanto durante toda la investigación se hace referencia a ellos como figuras oscuras. El hecho de tratar de representar pictóricamente tanto los mitos relacionados con la oscuridad como las figuras asociadas a ella no es más que tratar de poner imagen a los miedos que habitan en el inconsciente de los individuos.

Está claro que los monstruos que habitan en el inconsciente dan mucho miedo, pero también simbolizan el poder creativo, por lo que el artista debe ser capaz de dejar a un lado sus temores y sumergirse en sus profundidades para domesticar al monstruo, de lo contrario no podrá ser considerado artista. Muchos sucumbieron ante esta difícil tarea pues enfrentarse a todo lo que habita en el inconsciente puede llevar a la autodestrucción, por eso muchos artistas se suicidaron en esta época. Hay que recalcar que domesticar no significa dominar o encadenar al monstruo para transformarlo u ocultarlo, al contrario, lo que se pretende es dejarlo intacto y aprender a saber como tratarlo para emplearlo en su propio beneficio. Los artistas de este periodo aprovecharon el dolor, la rabia, la ira, la furia, sus depravaciones, etc., para crear obras en las que plasman sus sentimientos al desnudo, sin ningún tipo de filtro o represión asumiendo las consecuencias que dichas obras puedan acarrear. Por este motivo el arte del siglo XIX es una especie de fiera indómita y desbocada que produce un gran abanico de sensaciones en quienes lo contemplan.

Sin duda alguna, los románticos son pioneros de la modernidad y precisamente por ello serán el "modelo ejemplar" para los artistas pertenecientes a los movimientos artísticos posteriores. Los artistas son los encargados de despertar a las personas de la anestesia que les produce la sociedad. De hecho, es en esta época cuando nace el estereotipo de "genio romántico" o "genio atormentado", es decir, el artista recobra la excentricidad que tuvo antaño y se transforma en una especie de chamán que no solo hace magia con su arte sino que al mismo tiempo es capaz de curar con él porque el arte es un medio de expresión y, como tal, sirve para canalizar emociones. Es curativo, permite desahogarse. En la mayoría de las ocasiones el placer es efímero, y la existencia de la oscuridad es un hecho, por lo tanto el individuo no solo debe estar preparado para afrontarla sino también para aprovecharla. Es normal que se tenga miedo a la pérdida de un ser querido, al paso del tiempo, a que el tiempo se agote y llegue la muerte... En definitiva, al dolor, ya sea físico o mental, pues es lo que más angustia al ser humano. No obstante, el propio problema puede ser la cura ya que a través del arte se puede transformar

la oscuridad generada por el dolor en luz. No solamente porque la obra pictórica resultante sea bella y hermosa, sino porque solo hay una manera de superar los miedos y es enfrentarse a ellos.

En definitiva, incluso la propia oscuridad no es completamente maligna, u oscura valga la redundancia, sino que también tiene una parte de luz. Nada es totalmente bueno o totalmente malo, todo tiene luces y sombras.

PALABRAS CLAVE: arte, mito, leyenda, mitología, oscuridad, negro, pintura, siglo XIX, Romanticismo, paisaje, infierno, noche, modernidad.

ABSTRACT

The intention of the pages compiled on this research work has been to analyze the scope of the influence exerted by myths and legends related to darkness and dark figures in 19th century European painting. Since this PhD is included in the field of fine arts, this analysis has been carried out based on the study and collection of pictorial works made by artists framed in that specific region and time. Through these images, it has been possible to determine which were the myths related to darkness most represented pictorially, which artists were the ones who worked on this topic the most and in which European regions more pictorial works of this type were developed.

The beginning of the Phd is dedicated to the concept of myth as it is fundamental to locate the central theme of the research. For this reason, I start my explanation with the term "myth". It comes from the world of arts and literature, thus, it is not surprising that it has always been closely associated with culture¹. Although, a concrete definition cannot be established about it, it could be said that it is a timeless and anonymous narrative, in which, with extraordinary character, heroes, gods and supernatural beings appear in general, created by a determined culture at a certain moment to satisfy its need to have answers and to understand the world, because everything that is not known produces a sense of uneasiness and even fear. That is why the myth tries to answer questions that the human being formulates himself, this is why it is the "beginning" or the "previous step", to put it in some way, of science and religion. Curiously, both science and religion try to devalue the myth, the first one calls it lie and the second one calls it heresy, however, this often happens only to the gallery because religion for example secularizes and absorbs it many times. In the same way, the myth is a primitive-scientific explanation enunciated by much more innocent, naive and, besides, lacking in technological resources.

The fact that it has been created by specific people in specific periods is crucial, because the myth speaks in a symbolic key and it is necessary that all the members of the same culture know the required guidelines to be able to interpret their meanings. Many of these guidelines are given by art, since it has been for a long time the only way to represent the myths visually. Depending on the complexity of its mythology, it is possible to know the cultural level of the societies that created them, as well as their level of creativity, etc.

The myth is a perennial² subject in art for several reasons, among them: the curiosity that awakens; the fact that it is part of the individuals culture and life and because the images are more powerful, impactful and exciting than words. Closely linked are the myths and their pictorial representations to each other, that their history can be followed through their iconography. The pictorial representation of myths and legends, in some way, implies an initial study by the artist, because you can not represent artistically a myth without knowing it and studying it

¹ MARDONES, José María, op. cit., p. 39.

² *Ibíd.*, p. 130.

thoroughly. However, it is something that all individuals know because the archetypes that make them live inside each one of them in a latent way.

Once the topic of myth is approached, it is necessary to analyze it by locating it in space-time, therefore, the second chapter of the investigation is dedicated to explain the situation that Europe was living in the 19th century, since it is the region and the time chosen to frame it this PhD. It was a special time and at the same time tremendously convulsive and chaotic, plagued by revolutions and wars and in which the development of the industry was also enhanced. All the events that occurred, plus the technological advances and the change of mentality that took place, favored the birth of the artistic movement known as Romanticism that undoubtedly marked a before and an after in history and generated such a powerful influence that conditioned the subsequent artistic movements emerged in the 19th century.

Despite suffering intermittent periods of popularity, myth is a very present topic in Romanticism precisely because of its versatility, because of the creative freedom that offers and the possibilities that it provides. A part of the myth lives in the unconscious, but that does not mean that we all have the same images about them because each individual is unique and different and interprets them in their own way. That is to say, if several artists represent the same myth, it is possible that some of them highlight some things and ignore others, making the representations different. This happens because the taste is individual and this, far from being a disadvantage, was essential for the artists of Romanticism, and those of the 19th century in general, who valued above all subjectivity. The myth is spread by repetition, but not all stories are the same, it depends on many factors: the point of view of the person who narrates it, the enthusiasm that the narrator puts, the time that has passed since its creation, etc. Therefore, their images are also repeated and even none of them is equal to another but, depending on the case, they have more or less similarities between each other. Incidentally, the differences in the artistic representations of the myths can nourish the myth itself as they provide different points of view that, perhaps, had not been contemplated, which is something enriching. This shows that thanks to the myth, literature and painting go hand in hand and especially in this period where all art is interrelated.

Society needs myths because these constitute the fundamental basis on which culture is built, they are the so-called founding myths. But it is also true that these fundamental myths must be renewed to adapt to the needs of society, consequently the iconography of the myths is alive since it adapts to each historical period. Furthermore, in a way, his way of survival is changing his disguise. Due to the great number of crises and revolutions that took place between the mid-eighteenth century and the mid-nineteenth century, the artists of this period, and especially the romantics, thought it was necessary to configure a new mythology, and that is why the myth is so present in this stage. The mythological representations of this period are not like those previously known, but the artists took them to their land to explain what they were interested in. It is a subtle and intelligent way of giving everything a double meaning. In addition, the romantics, and nineteenth-century artists in general, sought to awaken society

from its lethargy and given that the new is surprising, they advocated for the new, indeed, they even tried to make the old something modern.

It is not surprising that in a period as dark and disturbed as that of the late eighteenth and nineteenth centuries, in which myths and superstitions of the Middle Ages were recovered, romantic painters expressed their interest in darkness and dark figures in general. What has been considered practically since the beginning of time as the darkest of all is undoubtedly Satan, who becomes one of the protagonists of the art of this time, especially in painting, along with the rest of creatures associated with him, like witches for example. The need to give the myths a new meaning and the peculiar personality of the artists of the time that made them feel identified with bandits and antiheroes, contributed to the transformation of Satan. He abandoned the form of a monstrous goat, to become a man who, due to life's circumstances, suffers a loss, suffers pain and looks isolated, then it becomes dark. The painter W. Blake and the writer J. Milton are the ones who mainly spread this particular vision of Satan in their works, making many other romantics also feel identified with him and consequently end up becoming a kind of "god of Romanticism". Satan only maintains its old form in some exceptions in which it acts as an allegory of other more dangerous real demons, as F. Goya ironically shows in his work.

Thin line is the one that separates mythology, history and religion. On many occasions these concepts have been intermingled, but they are not the same. Interestingly, they are all related to death: history tries to flee from it, religion tries to prepare and comfort us when it arrives and mythology helps to know it and see it as something normal. Precisely because the myth speaks of human concerns and existential problems, it has a dark side. In fact, some myths are macabre, because if they are exemplary models they must impact so that their message can be heard in people. In addition, it lives in the collective unconscious, but that unknown and wild part of the psyche also contains other very dangerous and dark things. In its depths, for example, the "shadow", a concept coined by C. Jung, which refers to everything that has been repressed, is the most hidden and dark part of each individual but at the same time intimately linked to creativity.

The raw circumstances of the time and the taciturn and sinister personality of the romantic artists, contributed to their attraction towards the darkness. That is to say, they came to it through both external factors and internal factors, in other words, both on their conscious side and on their unconscious side. This indicates that not only they had the enemy outside but they themselves become their own and greatest adversaries. In addition, they somehow perceived that darkness removed their insides inside and generated sensations that later reflected in their works. The result of this mixture gave rise to paintings full of darkness and monstrous figures. Hesiod already mentioned at the start of his *Theogony*: "at the beginning of everything was chaos ...", chaos is that dark time without answers in which the human being is alone, lost and needy, but it is in times of need, of emptiness, of sadness or of doubt when the imagination is awakened and the need to create arises, as M. Rothko said: "in a dark time, the eye begins to see"³. An irony

³ CAMPBELL, Joseph, op. cit., p. 73.

more of life, with which the romantic artists were also familiar because their way of taking refuge from their sad reality was humor, so in their works they combined it with dark and sinister elements resulting in grotesque paintings, and in many ironic and satirical cases, which cause attraction and rejection at the same time.

Romanticism is a path that leads inward, thus, the "monsters" that lived in the deep abyss of the unconscious of each artist were discovered and that they came to the light, paradoxically, thanks to darkness. Dante's "descent into hell" in *The Divine Comedy* could be an allegory of what many romantic artists experienced later. The monsters are usually the same for all individuals because these dark figures are also mythical, usually the most universal is a combination of silence, loneliness and darkness. The monsters are the same, their essence is the same but their appearance changes depending on the artist that represents them, because subjectivity is the characteristic that stands out both in the myth and in the art of this period.

Just as myth was the principle of logos and religion, Neoclassicism is the beginning of Romanticism, it is not its opposite, but rather it is the "previous step". Although in some way Western European culture has tried to confront them by associating them with other opposing concepts also related to mythology, in this case Neoclassicism would be represented by Apollo, god of the sun, and Romanticism by Dionysus, god of the passions. Neoclassicism is concerned with aesthetics, the visible part, while Romanticism is concerned with the interior of the individual, its hidden part, which undoubtedly has an impact on the appearance of his works, with which he is concerned with aesthetics but with an indirect way. Romanticism did not have aesthetic guidelines as its contemporary Neoclassicism, however all the works belonging to it are completely recognizable as they abandon the "classic perfection" and formal Neoclassicism to use art as a form of expression. They believe in spectacularity, in excess in liberation and not in repression. The white associated with Neoclassicism turns black with Romanticism, this has to do in large part with the topic of passions because they are the ones who guide the artists of this period, there is no doubt about it, and the passions can be dark because they are irrational and powerful. They flood the head of thoughts until, in some cases, they manage to cloud it. The case of the artists of this period would be compared in some way with that of Francesca de Rimini in Dante's *Divine Comedy*, who was in hell, specifically in the second circle, the lustful one, because: "his passions in laws converted ", Vergil's textual words in the text, but perhaps she was worth it. That is to say, she somehow knew what the consequences of her actions were going to be, but still she did not change her behavior.

The iconography of Christianity was also very present in this period due to the lack of morality in the society. For this reason, the romantic artists tried to show their darker parts to bring them closer to the public, in order to make them feel identified through the projection of pain. The western mentality, while striving to separate and confront concepts, also seeks the positive side of the negative side, for example saying that death is eternal rest, or saying that God sends tests to his chosen ones, they are nothing more than self-reaffirmations positives that aim to not give up under bad times in life. It is evident that the loneliness felt by the individual pushes him to believe in something, whatever it may be.

As happens with the myth, you can not establish a definition of Romanticism because it is not a delimitable term but it covers many aspects and, precisely, that is a fundamental characteristic of its nature. Both myth and Romanticism had negative connotations associated with them, since they were linked to fantasy and imagination that were considered negative. However, the beneficial contribution that the imagination made to the field of art favored that both concepts went from being considered "bad" to "good". What really began to be considered bad after Romanticism was to adhere to the canons and established norms because it was boring. In both elements of all kinds and of any kind are mixed, because life, and therefore art, is the "divine comedy" that brings together tragedy and comedy, the myth already combined these two aspects, so that Romanticism also proposed to bring them together to show in his art all aspects, whether beautiful or ugly, sad or happy. The fact is that not only the beautiful must be part of the art, also the sublime and the grotesque, because it can not reflect only one face of reality.

In addition, the sublime is more powerful than the beautiful because it provokes many more sensations and more intense because it agitates much more the passions. The beautiful is of a quiet nature and comes from sources of positive pleasure, while the sublime is associated with darkness, enormity, magnificence or spectacularity, among other qualities. The sublime is also related to pain because pain can be the source of the sublime and the sublime is capable of producing pain too because it is impossible to understand. The human being fears to feel pain that is why he protect himself, moreover the pain can also come from many places. The artists of the nineteenth century felt it especially because of the climate that was lived, of the personal introspection through which they isolated themselves, of old age; of illness or death, their own or of a loved one; of the loss of love, of melancholy and loneliness. There is also a peculiar and sinister taste for all those causes that lead to the darkness gestated in this period. However, pain is not an obstacle because you can get pleasure from it or from anything related to it, such as darkness, as long as the energy is channeled correctly, for instance, through art. Consequently, the sensations that the pictorial representations of darkness provoke are much more intense and profound than those provoked by light ones.

Given that in the course of the investigation it has been observed that many of the artists of the 19th century made in their paintings allusions to the infernal and diabolic, to the abandonment of light, to the abominable and the unpleasant, it has been considered important to approach the subject of the pictorial representations of darkness and the figures associated with it. The reason why this happens is related to the fact that art comes from the imagination and creativity, which in turn come from the unconscious, that is why the artistic work often escapes the purpose, the domain and the understanding of the artist himself⁴. But it is also true that these desires or concerns that are unconsciously expressed are generated by some cause. Normally, the gods are worshiped in order to obtain their approval. During this time the darkness, night and everything related to it is worshiped because it is a way of assimilating and accepting it.

⁴ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri, op. cit., p. 59.

The night, which in many cases is synonymous with darkness, also has a mythical origin in which it was known as Nichte, Nix or Nyx. According to the *Theogony* of Hesiod, she was the daughter of the titan Chaos, that is to say, of the primordial abyss; was united with Érebo (the darkness) and of their union were born: Ether (the upper atmosphere) and Hemera (the light of day). However, in another passage of the *Theogony*, it is said that Nichte is also the mother of Moro (destiny), Thanatos (death), Hypno (the dream), oniros (dreams), Momo (sarcasm), Oicis (affliction), Nemesis (divine revenge), Apate (deception), Filotes (affection), Gera (old age), Eride (discord), moiras, ceres, Estige and even the Hesperides⁵. Among all these beings, referred to in chapter I, are the most evil and dark divinities of Greek mythology and the night is related to all of them in one way or another. It is also significant, at the same time as ironic, that daylight is the daughter of night and darkness, but we must not forget that night is also the mother of sarcasm, and it is logical that if at first there was only darkness, the light comes from the darkness. But the night is not only a mythical figure, but also a magical moment propitious to create because it is united to the creative darkness.

The feminine also plays an important role in the pagan myths and the biblical ones, as in the society of the moment because, due to the circumstances of the time, emerged a new type of woman terribly sensual, strong and evil known as: *femme fatale*. For this reason it has also been considered necessary to devote a section of Chapter III to this figure since it is represented in many paintings related to myths and legends and, moreover, constitutes a dark figure in herself. The nineteenth-century artists in general felt hopelessly attracted to wicked women or monster-women, and not just in an artistic way. They left aside the taste for the Virgin Mary of yesteryear, although some continued to fake it with the intention of safeguarding appearances, to focus their interest on figures like Lilith and Eva. It is a time where depravity comes to light, artists want to express themselves and not repress themselves, further, in some cases, their taste is terribly sick. That is why some artists carry out pictorial representations of monstrous sexualized creatures which make them grotesque. It is also usual to represent women having sexual relations with beasts, especially with snakes or demons.

According to the Judeo-Christian tradition, women are united to evil because she is friend, disciple and henchman of the devil, so it is not surprising that almost all evil mythological creatures are female. Powerful sorceresses, liars, harlots, murderous mothers, ogresses, etc., populate history, religions and myths, and these are what attract artists precisely because they are dark. Therefore they rescue figures such as Medea, Delilah, Circe, Salome or Cleopatra to try to define the type of woman who was forging in the nineteenth century as a result of the dehumanization of society. The *new woman* constituted a danger for the man because to maintain relations with this type of women was bad, to fall in love with them too... In one way or another, the woman produced pain in the man, she seemed a manipulator without feelings that for interest or revenge and using her sensuality destroyed the male gender.

⁵ HESÍODO, Teogonía.

Witches are also key figures in the art of this period for being evil women and, in addition, Satan's henchmen, however, as in the case of the latter, the romantic vision changes the perspective of the consideration that was held of the witches who are no longer evil old murderers of children, but heroines as expressed by J. Michelet. Also vampires and other nocturnal creatures like werewolves, ghosts, skeletons, etc., will attract the interest of romantic artists. Consequently, a part of chapter III of the research is dedicated to the analysis of pictorial representations in the nineteenth century that refer to these evil figures as dark as mythical considering that they play a major and not secondary role. All these dark and fantastic creatures are somehow associated not only with the night, but also with nature or some specific place, most of them specifically to the forest, for that reason they are also mentioned in chapter IV, since they all offer endless possibilities both pictorial and narrative.

The environment of the human being is absolutely fundamental in his life, like the myths, precisely because of this it is also an essential part in them and in legends because it constitutes their spatial framework and, therefore, conditions them completely. For this reason, that it has been considered necessary to dedicate the last chapter of the research to the link between the genre of landscape painting with dark myths and legends and with darkness itself, since the number of pictorial representations on this subject is considerable in this period. In addition, nature itself is a mystery, that is why so many myths are related to it, about the configuration of the landscape, about the existence of atmospheric, geological phenomena, etc.

At first, almost all the primitive religions were intimately bound to nature because in fact they were probably created when the human being looked at the sky and saw the stars and other celestial bodies, thus, they would have an astrological origin. The sky is undoubtedly a window to the "beyond", especially the night sky because in the darkness of the night is when we most see all the stars of the sky shine. Maybe that is why the night is especially magical and although the darkness conceals many things, they also allow us to see things that are not appreciated in broad daylight. On the other hand, they worshiped the mother earth goddess, without whom, according to their beliefs, the land they cultivated would not bear fruit, as well as warrior gods that augured good luck in the hunts. Over time, relationships between supernatural beings became increasingly complicated, and many cultures married their goddesses of fertility with these warrior gods for unifying reasons between nomadic and sedentary peoples, as in the case of Hera and Zeus. But as much as the mythologies advanced, their gods were almost always linked to some aspect of nature. Given the taste of the artists of the time, rescued the god Pan, ancient god of nature, which brings together many of the qualities that fascinated them, such as wild character, lonely, tormented, depraved and cursed, among many others qualities. In addition, the god Pan is the precedent of Satan, who we already know that greatly aroused his interest and thereupon Pan would also be a dark figure.

Nature changes enormously according to how it is represented, that is to say, it is not the same as a dry dead tree and isolated as a leafy forest where the birds hum. Painting nature can be innocent and harmless, but behind every rock, behind every

tree there is a danger. In just an instant, the sunniest day can end in a storm. Nature can be very kind or very hostile to human being, it can be capable of destroying everything that he has built, or even himself. That is to say, good and beautiful elements come together in it; like the clouds, the green grass, the sun, the animals, the flowers, etc.; as elements of a cruel and dark nature, such as storms, landslides, avalanches, etc. It is precisely this cruel and wild dark side that captivates the romantics and the one they represent in their paintings.

The nature is beautiful but it is also sublime and within this field, there are certain elements of the landscape that stand out for causing a much greater effect, if possible, such as night, raging sea, steep rocks, vertiginous cliffs, storms, runaway rivers, ruins, cemeteries, etc. There are certainly overwhelming places and phenomena that terrify because they are dangerous and some of them can cause pain and even death. One of the fundamental characteristics of the sublime is darkness, this is concealment and everything that does not allow to see clearly is enigmatic. For this reason, the nocturnal or foggy landscapes are tremendously suggestive because they let fly the imagination of those who see it because nobody knows what is hidden in the shadows. Night is the heart of darkness, the realm of the spectral but in no way constitutes the center of all fears⁶, although, it can terrify. In fact, for the romantic and post-romantic the night is pleasant, despite its darkness, although, of course, not all artists shared this taste⁷. Like everything, the night has a good part because it means resting and dreaming, and a bad part that causes anguish and nightmares. In addition, the night is myths creator because the majority of crimes and criminal situations take place in the dark. Night is also the time, popularly known, when evil spirits, such as: demons, ghosts, vampires or witches, among others, manifest themselves.

In this historical period the truly horrifying landscape is the city, as well as the panorama that develops in it: prostitution, alcoholism, violence, etc., which creates an increasingly dehumanized population. For this reason, it could be say that the cities are breeding grounds for ghosts and other types of dark and evil figures because so much disease and depravity created real monsters, as Jack the ripper. However the individual did not think that this would happen and therefore wanted to create the city. Once again, seeking the light he found the darkness because he found his downfall on it, he himself built his own prison and since then his greatest wish was to return to nature because this was his refuge.

Nature, like myth and night, let fly the imagination of nineteenth-century artists, the landscape allowed artists to unleash their creative freedom, since they painted almost all of them from nature, and there in those ruins, in the cemeteries, on the cliffs watching the agitated seas, etc., they let themselves be carried away by the place and the sensations that it transmitted to them. For this reason, his works have little or nothing to do with those of artists from earlier eras. They do not want to create true landscapes to reality, but in their works they mix reality, with dreams, nostalgia, fantasy, etc., and for that reason they obtain authentic works never seen before that artistic period. They are seduced by the sinister influence of the night and include dark mythical figures such as rusalki, ghosts, depraved fauns,

⁶ GONZALEZ GARCÍA, Ángel, op. cit., p. 65.

⁷ BOZAL, Valeriano, op. cit., p. 138.

etc., although they are almost always female figures, since they were the ones that most caught their attention, in nocturnal landscapes, gloomy and mysterious. Although they did not always include figures, they felt that the mere fact of representing the overwhelming destructive power of nature or, on the contrary, its unfathomable stillness, was enough to terrify the individual while enraging and making him feel insignificant.

After all this journey, we arrive at the last stop of the investigation: hell, a place that gathers many elements according to the romantic and nineteenth-century taste in general, that is why the last part of the investigation is dedicated to him. It is a place and therefore it is a landscape, we cannot affirm nor deny its existence, what is clear is that there is no testimony of someone who has truly been there. It has a mythological and dark origin related to death, it is also the place of residence of Satan and other dark figures such as the condemned, Charon, etc. If the devil associates all the qualities of evil, the same will happen with hell, there is not a single thing in it that is pleasant. Perhaps the nineteenth-century artists represent hell, among other things, because their time was described as "hell", by the personal hell that many of them suffered and/or by the recovery of works from the Middle Ages such as Dante's *Divine Comedy*. Because of this, the pictorial representations of Dante and Virgil in hell become fashionable. Precisely in this classic work hell is defined as a "dark jungle" where Dante is lost, although it is made by fusing the Hades with the Christian hell, known as Sheol, again the mixture appears and everything is involved in everything. On the other hand, hell causes much more curiosity than heaven, because darkness seen from a distance or from fiction can cause pleasure, a pleasure more intense than any light can cause.

Throughout the investigation it can be seen that darkness is present in all the elements that make up the world, no matter how much the human being tries to be positive and look only at the good side of things, the negative side also exists. For this reason, darkness, that is to say, the grotesque and the sublime, are also part of art, because throughout their lives human beings live both good moments and bad moments. The darkness is also part of the myths, it is even inspiring and creative of many of them because vampires, witches, Satan and other evil creatures are closely related to it and therefore throughout the investigation they are referred to as dark figures. The fact of trying to represent pictorially both the myths related to darkness and the figures associated with it is nothing more than trying to put an image to the fears that inhabit the unconscious of individuals.

It is clear that the monsters that inhabit the unconscious are very scary, but also symbolize creative power, so the artist must be able to put aside their fears and dive into their depths to tame the monster, otherwise they may not be considered artists. Many of them succumbed to this difficult task because facing everything that inhabits the unconscious can lead to self-destruction, which is why many artists committed suicide at this time. It must be emphasized that domestication does not mean dominating or chaining the monster to transform or hide it, on the contrary, what is intended is to leave it intact and learn to know how to treat it to use it for their own benefit. The artists of this period took advantage of the pain, anger, rage, depravity, etc., to create works in which they express their feelings

naked, without any filter or repression assuming the consequences that such works can carry. For this reason the art of the nineteenth century is a kind of untamed and unbridled wild beast that produces a wide range of sensations in those who contemplate it.

Without a doubt, the romantics are pioneers of modernity and precisely because of this they will be the "exemplary model" for artists belonging to later artistic movements. Artists are responsible for awakening people from the anesthesia that society produces. In fact it is at this time when the stereotype of "romantic genius" or "tormented genius" was born, that is to say, the artist recovers the eccentricity that he had before and becomes a kind of shaman who not only makes magic with his art but also at the same time he is able to heal with it because art is a means of expression and, as such, serves to channel emotions. It is healing, it allows to vent. In the majority of the occasions the pleasure is ephemeral, and the existence of the darkness is a fact, therefore, the individual not only must be prepared to face it but also to take advantage of it. It is normal to be afraid of the loss of a loved one, over time, time runs out and death comes ... In short, pain, whether physical or mental, it is what most anguish being human. However, the problem itself can be the cure because through art we can transform the darkness generated by pain into light. Not only because the resulting pictorial work is beautiful, but because there is only one way to overcome fears and is to face them.

In short, even the darkness itself is not completely evil, or obscure is redundancy, but also has a part of light. Nothing is totally good or totally bad, everything has lights and shadows.

KEY WORDS: art, myth, legend, mythology, darkness, black, painting, 19th century, Romanticism, landscape, hell, night, modernity.

